178

Numéro I

Tome VI.

Col

REVUE DES ARTS ASIATIQUES

ANNALES DU MUSÉE GUIMET



LES ÉDITIONS G. VAN OEST, PARIS et BRUXELLES

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

paraissant quatre fois par an

Comité de Patronage :

Comité de Rédaction :

Rédaction et administration aux ÉDITIONS G. VAN OEST, *3 et 5, rue du Petit-Pont, Paris, Ve. — T. Odéon 39-24. C. C. Postaux No 266-48. Paris.*

Les institutions et groupements orientalistes en France et à l'Étranger, sont invités à tenir la R. A. A. au courant de leur activité.

PRIX :

FRANCE et COLONIES		ETRANGER	
Abonnement (4 numéros) ..	90 fr.	Abonnement (4 numéros).	120 fr.
Le numéro..	24 fr.	Le numéro	35 fr.

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Secrétaire de Rédaction : Jean Buhot, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe



SOMMAIRE

Numéro I. Tome VI.

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - Ve

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Secrétaire de la Rédaction : Jean Buhot, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Numéro II. Tome VI.

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - Ve

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]

SOMMAIRE

Numéro III. Tome VI.

---

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V[e]

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Secrétaire de la Rédaction : **Jean Buhot, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe**

SOMMAIRE

Numéro IV. **Tome VI.**

---

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - Ve

GOBELINS SASSANIDES DU MUSÉE DE LYON

Le Musée historique des tissus à Lyon expose dans les cadres 266 et 268 une série de fragments trouvés à Antinoé qui ont entre eux une parenté évidente, mais qui appartiennent à des pièces différentes. Nous allons essayer de les reconstituer en nous contentant de rapprocher les parties qui, manifestement, se complètent.

Ces étoffes sont entièrement en laine, elles sont tissées au point des Gobelins. La chaîne est de même finesse; les couleurs employées, très peu nombreuses, sont identiques. En dehors d'un noir pur, nous trouvons un beau rouge, un brun et un beige, un vert foncé et un vert jaune. Le blanc et le bleu manquent. Les teintes sont plates.

La planche en noir (pl. I) donne les deux panneaux tels qu'ils sont exposés, d'après les clichés du Musée. Les planches en couleurs reconstituent les étoffes à la moitié de la grandeur naturelle.

La partie gauche du 266 est occupée par de grands lambeaux d'une étoffe que nous appellerons 266 *a* (pl. II); elle est bordée en haut et sur le côté gauche(1) d'une rangée continue de « champignons » bruns sur fond rouge; la partie ainsi encadrée montre sur fond vert foncé des motifs, tous identiques, en rouge et en brun avec quelques contours marqués en noir ou en vert.

Un pied triangulaire porte deux « demi-palmettes » surmontées d'ailes, une tige médiane supporte une grande feuille de trèfle à contours dentés, il s'en détache de chaque côté une tige à feuilles fines portant une fleur à huit pétales.

Les fils de chaîne passent dans le sens vertical.

Le 266 *b* (pl. III) remplit le bas du côté droit (la bordure à champignons qui se trouve à droite est identique avec celle de gauche et doit appartenir au 266 *a*); il montre sur fond rouge deux motifs en registres superposés et placés en quinconces. La couleur dominante est le brun, accompagné de vert. Quelques contours ou traits sont en rouge ou en noir.

L'un des motifs représente des têtes à contour arrondi, vues de face; gros yeux dessinés en noir, sourcils arqués noirs et rouges, la bouche est marquée par deux chevrons rouges placés l'un au-dessus de l'autre, entre deux chevrons noirs. Ces têtes portent sur les côtés des festons représentant

(1) Sur la planche I la bordure gauche est cachée.

la chevelure, elles sont surmontées d'une coiffure compliquée dont la périphérie semi-circulaire est formée de fleurons trilobés. A l'intérieur sont placés deux pigeons affrontés, détournant la tête ; entre les deux, sur fond vert, une fleur à calice brun et deux pétales rouges,

Le bas de ces têtes est entouré d'une collerette verte, festonnée.

Le deuxième motif représente un autel cubique, posé sur un socle à champ vert. La face de l'autel montre sur fond vert une rosace de quatre fleurs alternant avec quatre feuilles ; les coins, délimités en escalier, sont garnis de deux chevrons, l'un rouge, l'autre vert. Le plateau de l'autel sert de base à deux têtes d'animal fantastique, réunies par un seul corps ; ce dernier est vert, les poils (ou plumes) de la poitrine s'enroulent en rinceaux beiges; collier brun bordé de noir. Entre les deux têtes se place un cœur de couleur brune, entre les autels on voit un gros pois brun, sous le socle de chaque autel et par conséquent entre les coiffures à pigeons, une rosace à huit pétales (1).

La chaîne passe dans le sens vertical.

Le 266 *c* (pl. II) se trouve dans l'angle supérieur droit du panneau, le fragment est petit, mais nous en avons un deuxième dans l'angle gauche supérieur du 268 *e* ; les éléments de ce dernier sont plus grands que ceux du 266 *c*, comme le montre la planche en couleurs, mais des anomalies de ce genre se trouvent quelquefois sur les parties différentes d'un même morceau.

Le sujet est limité en haut et à gauche par un champ noir bordé de brun ; la partie noire est décorée de « fleurs de lys » brunes placées symétriquement des deux côtés d'un rond rouge, bordé de brun. Les pointes des fleurs sont séparées par un carré brun garni d'un pois rouge.

La partie principale de cette étoffe n'est représentée que par de petits fragments. Un bouquetin galopant retourne la tête, il se détache en brun sur fond rouge. Les cornes et le collier sont en beige ; une large sangle verte à pois rouges passe autour du corps qui est cerné de traits noirs ; des points noirs garnissent le dos (2). Derrière l'animal, marquant sans doute le centre de la composition, s'élève un arbre à trois branches et feuillage pyramidal, cerné de noir ; le centre est beige à pois rouges ; du bord s'élancent vers l'intérieur des dents de scie vertes.

Du dos de l'animal partent trois tiges supportant une masse aplatie, beige à stries vertes également, c'est donc un arbuste.

Il est impossible de dire si ce sujet se répétait sur toute la surface ou s'il y avait des registres différents. Il n'est même pas absolument certain que l'arbre à feuillage pyramidal marque le milieu, car sa pointe dévie un peu sur la gauche.

---

(1) Un fragment de cette étoffe se trouve au milieu du côté gauche du 268.

(2) L'animal 268 *e* n'est pas absolument identique ; les points noirs du dos sont remplacés par une raie, trois points noirs placés en triangle marquent la cuisse.

La chaîne passe dans le sens vertical dans les deux fragments.

Le 268 *a* (pl. II) remplit le bas du 268 ; il forme une bande large de 142 mm., limitée en bas et à gauche par la bordure à champignons bruns sur fond rouge que nous connaissons du 266 *a* (la bande rouge qui termine extérieurement cette dernière bordure est représentée sur l'étoffe 268 *a* par un petit lambeau et la similitude est donc complète).

Au-dessus de la bordure nous voyons une seule rangée de grands motifs. La tonalité est plutôt sombre, étant dominée par le brun et le noir ; à côté de cela, du beige, du vert-jaune, et très peu de rouge.

Un arbre à pied triangulaire avec bague rouge et fleur terminale est flanqué de deux ailes à pointes recourbées. Le tout est placé sur un écusson festonné noir et se détache ainsi du fond brun.

Les vides entre les motifs ailés sont garnis en haut aussi bien qu'en bas par des pyramides en damier polychrome, le centre étant noir, les carrés suivants bruns, rouges, beiges et noirs.

Dans cette pièce, la chaîne passe horizontalement (1).

Le n° 268 *b* (pl. III) remplit l'angle droit supérieur du 268 (à l'exception d'un petit fragment dans le coin qui semble n'appartenir à aucun des morceaux considérés et qui du reste est supprimé sur la pl. I).

Le n° 268 *b* est sans bordure ; nous y trouvons, sur fond rouge en trois registres superposés, d'abord des têtes humaines en profil, ensuite des protomes de monstres à bec d'oiseau et, finalement, des chevaux ailés.

Des têtes humaines nous ne possédons que la partie supérieure ; elles sont de couleur brun foncé (2), mais rien — ni dans l'attache du nez, ni dans les cheveux — ne fait supposer qu'ont ait voulu représenter des nègres. Le nez qui, ainsi que le front, est marqué par un contour plus clair, paraît busqué ; les cheveux (à moins que ce ne soit un bonnet serrant la tête) sont de couleur plus claire que la figure ; ils sont ceints d'un bandeau étroit sous lequel ils semblent s'échapper en festons réguliers ; au-dessus du bandeau nous voyons des dents bordées en noir. Sur le front se dresse la moitié d'un croissant qui fait penser d'abord à un uraeus ; cela ne pourrait être cependant qu'une lointaine réminiscence, car le renflement caractéristique du cou manque.

Ces têtes dont une seule se trouve en place ont dû être adossées par deux et l'espace est si restreint qu'elles ont dû se trouver nez à nez.

Au-dessus de ces têtes se trouvent de grandes feuilles brunes qui se détachent sur un contour noir et se terminent en cinq lobes dentelés ; l'intérieur de ces feuilles est décoré de pois beiges et verts.

Dans l'axe de chaque feuille et au-dessus, se place un plateau dont la partie inférieure est verte à cabochons bruns, la partie supérieure, beige

---

(1) La planche I montre que le motif de gauche, proche de la bordure, a été déformé par le tisseur, par suite de l'étroitesse de la place disponible.

(2) Comme du reste les têtes du n° 266 *b*.

à losanges bruns et rouges ; le tout bordé de noir comme du reste presque tous les autres éléments de cette décoration.

Ce plateau supporte deux têtes de monstres à long cou, oreilles dressées et bec d'oiseau. Le cou est vert-jaune décoré de pois rouges des dents de scie d'un vert foncé le limitent du côté de la tête et de la crinière brune ; la tête est beige, les oreilles et le bec brun foncé. Les deux becs se faisant face tiennent les bouts d'une guirlande légère dont les attaches pendent ; elle est surmontée d'une fleur sur une longue tige ; de la guirlande pendent des cercles et un carré à centre vert.

Le registre suivant n'est conservé qu'en partie ; nous voyons des animaux ailés, bruns, à longue queue de cheval mais à pieds de carnassiers ; la tête se retourne, la seule qui subsiste dans le fragment principal n'est certainement pas en place ; l'aile très grande, bizarrement reliée au dos par un pédoncule, porte une tache beige, le collier est de même couleur. Au-dessus de la tête du cheval se voit un rinceau beige qui pourrait bien appartenir à la chevelure des têtes humaines, celles-ci formeraient alors le registre suivant.

Un petit fragment que nous appellerons 268 *c* se voit à la gauche des protomes de griffons ; il représente la tête d'un animal ailé à large collier qui, probablement, appartient au 268 *b*, bien que l'aile ne soit pas identique, puisque la grande tache beige manque (sur notre planche en couleurs la tête et la poitrine de ces animaux ont été dessinées d'après ce fragment, la mise en place n'est pas certaine). Entre les queues de ces animaux qui sont peut-être des chevaux, s'élève une tige portant un plateau flanqué de deux croix ansées, dont la barre horizontale est considérablement épaissie ; des pendentifs analogues sont placés aux extrémités du plateau qui supporte les protomes.

Au milieu du côté gauche du n° 268 se trouve un petit vase (268 *d*), godronné dans sa partie inférieure ; il est accompagné d'un fragment d'aile et doit donc, vraisemblablement, se placer entre les ailes des chevaux sur le plateau où nous le faisons figurer (pl. III).

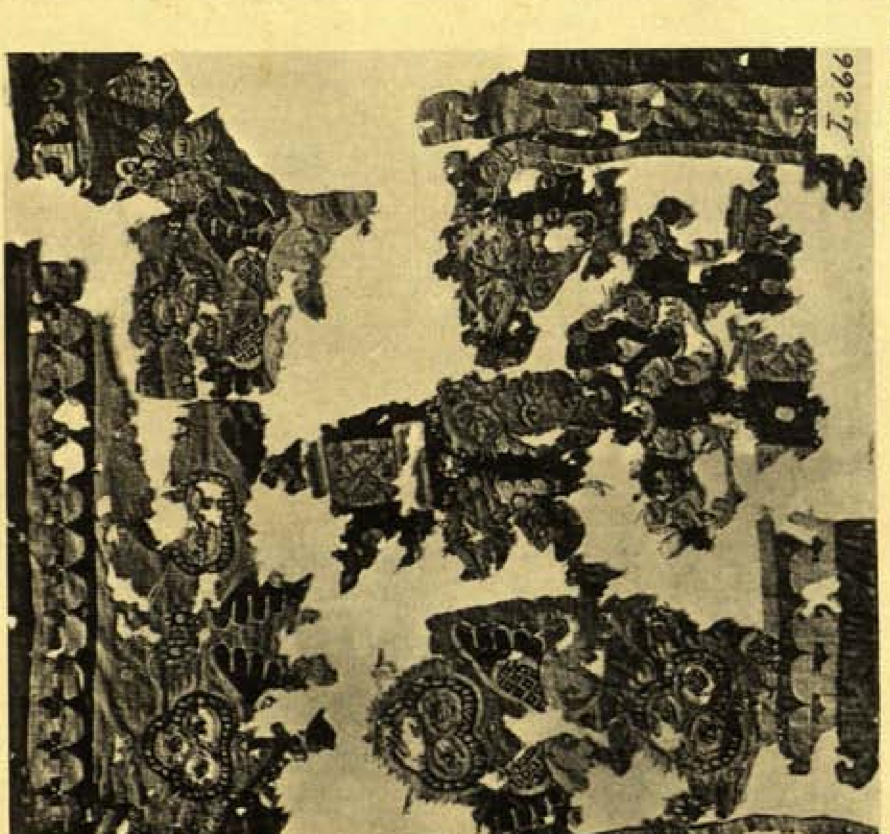
Les pièces que nous venons de décrire forment un ensemble très homogène ; elles ont la même chaîne, 13 à 14 fils au centimètre. Pour la trame, la finesse diffère quelque peu.

N° 266 *a*	— trame	2 × 38 = 76	fils au cm.
N° 268 *a*	—	2 × 26 = 52	—
N° 268 *b*	—	2 × 30 = 60	—
N° 266 *c*	—	2 × 13 = 26	—
N° 268 *e*	—	2 × 16 = 32	—

Ces deux dernières pièces qui n'en forment qu'une, beaucoup moins fines, se distinguent aussi quelque peu dans le style du groupe principal.

Les caractères communs sont nombreux : la décoration couvre toute la surface, elle se compose de motifs strictement symétriques, très rapprochés, mais isolés les uns des autres, disposés en registres. Le coloris est riche





Photographies du Musée des Tissus de Lyon

Fragments conservés au Musée Historique des Tissus de Lyon.

et sobre en même temps. Les teintes sont plates, mais les surfaces unies sont agrémentées de taches de couleurs, régulièrement disposées et souvent bordées d'un trait de couleur.

Ni le coloris, ni la décoration ne rappellent les étoffes que nous sommes habitués à voir en Égypte au début de notre ère. Sur le n° 268 *b*, nous rencontrons à plusieurs endroits un pendentif qui rappelle la croix ansée, mais cette ressemblance semble superficielle : l'anneau est absolument circulaire (ce qui, à la vérité, existe en Égypte aux basses époques), la barre transversale est d'une grande épaisseur, elle est séparée de l'anneau par un bras vertical aussi long que celui qui termine le pendentif dans le bas. La croix ansée qui se rencontre sur les étoffes égyptiennes consiste en un anneau circulaire, auquel adhère la barre transversale qui n'est pas plus épaisse que le bras vertical. Cette croix ansée ne se trouve du reste que sur des pièces tardives d'un caractère nettement chrétien (1).

Or, les pièces que nous examinons n'ont rien de chrétien et l'ornement en question se rapproche quant à sa forme plutôt de certains éléments perses (2).

Nos gobelins n'ont pas de rapport avec les décorations de style hellénistique qui dominent sur les étoffes d'Égypte pendant les premiers siècles de notre ère. Il existe de grands panneaux polychromes représentant surtout des danseuses, où les chairs aussi bien que les draperies sont traitées d'une façon toute réaliste (Cat. du K. Fr. Mus., Berlin, n° 9240 pl. 4, 9243 pl. 5, 9067 pl. 6, 4653 pl. 10, 14228 pl. 11); nous y voyons aussi des animaux et des feuillages, représentés avec le souci évident de l'imitation de la nature; les couleurs sont employées en plusieurs nuances afin d'obtenir des tons dégradés; ce sont les équivalents des fresques et mosaïques de Pompéi. L'esprit de nos décorations qui n'aspirent pas au trompe-l'œil n'a rien de commun avec la manière hellénistique de reproduire la nature.

Nous ne pouvons que faire des suppositions sur les étoffes provenant de Syrie, elles devaient ressembler aux pièces hellénistiques d'Égypte; on devait y trouver surtout la vigne et le rinceau continu à ondulations dont Riegl et Herzfeld ont établi l'origine hellénistique. C'est ainsi au moins que les pièces d'argenterie et les bas-reliefs sur pierre de l'époque qui nous intéresse sont décorés. Ce sont des bordures de cet ordre que nous trou-

---

(1) Cette *Revue*, 1928, pl. LV *b*, Cat. Berlin, K. Fr. Mus., 9201 pl. 12, 9236 pl. 41, 9137 pl. 42, 4832 pl. 47 ; KENDRICK II, 309, 325, 326 ; TOLL, *Étoffes coptes* (de Prague), 1928, pl. V, 34.

(2) DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, III, p. 9, fig. 5, « Autel du feu du règne de Sapor » représenté par un anneau posé sur une tige, placée sur un plateau qui correspond à la barre transversale de nos pendentifs. Motif presque identique sur la croupe d'un cheval de Firouzabad (FLANDIN et COSTE, *Perse antique*, pl. 43). On peut trouver aussi quelque analogie avec certains monogrammes d'intailles sassanides (voir HORN und STEINDORFF, *Sassan. Siegelsteine*, 1554). La croix ansée elle-même se trouve du reste de bonne heure hors d'Égypte, voir F. LAJARD, *Mithra*, pl. XXXV, 2, 4 (pierres chaldéennes) ; WARD, *Seal cylinders*, p. 413, 54 ; DELAPORTE, *Cat. cyl. orient.*, Louvre R. 3, 4 (Phénicie), A. 768 (Babylonie), A. 904 (pierre syro-cappadocienne).

vons aussi sur les peintures et reliefs de Palmyre (1). L'unique étoffe décorée qui, à notre connaissance, provient de cette région a été trouvée à Doura-Europos, elle est en laine et porte un fleuron pourpre de feuilles de vigne et de raisins (2), dont la rudesse contraste avec la finesse du tissu.

Nous voyons donc vers le milieu du IIIe siècle s'exercer jusqu'à l'Euphrate une influence occidentale manifeste.

Tout nous engage donc à chercher plus à l'est l'origine de nos gobelins. Or, nos étoffes ont bien des traits communs avec celles qui sont venues à Antinoé avec les vêtements perses (3) : même ordonnance et même richesse de coloris ; la bordure du 266 *c* (et 268 *e*) est conçue dans le même esprit que celle du n° 11456 de Berlin (4), dont l'origine est inconnue mais que, d'après son caractère, nous avons attribuée à la Perse sassanide.

Les décors que nous examinons aujourd'hui sont cependant beaucoup plus soignés que tout ce que nous avons rencontré. On peut bien parler ici de style héraldique ; nous retrouvons la plupart des motifs dans les monuments perses qui nous sont conservés.

Têtes humaines. — Les éléments les plus étranges de nos étoffes sont les têtes humaines, en profil et de face, dont le style est entièrement différent de celui des têtes sauvages que nous avons rencontrées sur une étoffe du Musée Guimet de Paris (N° 39, voir cette *Revue*, 1928, pl. LV *c*). Et cependant, nous trouvons à ces têtes coupées, disposées en quinconces, de lointains ancêtres. Ward (5) reproduit un cylindre avec 33 têtes humaines en quinconces. Ces têtes imberbes sont placées de profil et dessinées avec rudesse. Menant (6) montre sur un cylindre quatre têtes à longue barbe vues de face, les deux têtes supérieures portant un béret rond, les autres un béret plat dont les bords sont relevés en pointe. Un cylindre de la Bibliothèque Nationale (7) aligne huit têtes humaines de profil, d'un caractère analogue à celles du cylindre de Ward.

Il ne peut être question d'une influence directe de ces cylindres dont le

(1) J.-B. CHABOT, *Choix d'inscriptions de Palmyre*, pl. XIV, 2, encadrement du tympan, au-dessus des Victoires supportant des médaillons, aussi au-dessus d'un arceau en avant du fond ; p. 120, Batai, fille de Jarhai (26 Ny Carlsberg), ici cependant aussi une bordure tissée avec des losanges ; chez Haggagon, fils de Malikon (Louvre), pl. XXXII, 12, p. 122, la bordure du vêtement est décorée d'une double rangée de feuilles de laurier également venue d'Occident. Voir aussi Harald INGHOLT, *Studier over Palmyrensk Skulptur*, 1928, PS 8 pl. III, 1 ; PS 14 pl. IV, 4 ; PS 51 pl. XV, 3.

(2) F. CUMONT, Les fouilles de Doura-Europos, pl. XCIII, 6 ; les vêtements de certains personnages des fresques sont du reste décorés de bandes à rinceaux (tableau XVII, pl. LV et ailleurs), comme à Palmyre.

(3) Cette *Revue*, 1928, p. 228 et suivantes.

(4) Cette *Revue*, 1928, p. 235, fig. 9 ; Cat. K. Fr. Mus. Berlin, pl. 32.

(5) William HAYES WARD, *The seal cylinders of Western Asia*, 1910, p. 323, fig. 1031 ; voir aussi cinq têtes de profil, superposées sur un cylindre syro-cappadocien du Louvre, Ward, fig. 840 ; Delaporte, pl. 95, 21, A. 894.

(6) I. MENANT, *Cat. Cyl. orient. de la Haye*, 1878, pl. III, 11, n° 35-14.

(7) L. DELAPORTE, *Cat. Cyl. or. B. N.*, 1910, pl. XIX, fig. 280.

plus récent doit dater de l'empire assyrien (la même réflexion s'impose dans la suite chaque fois que nous aurons à tirer des exemples de la vieille Mésopotamie), mais ils montrent bien que des représentations de ce genre étaient depuis longtemps dans le goût de l'art oriental. Aux époques parthe et sassanide on trouverait peut-être des analogies dans les phalères qui décoraient le harnachement des chevaux (1).

Si les têtes du Musée Guimet sont très réalistes et portent une coiffure qui est sans doute celle d'ennemis détestés, les masques des nos 266 et 268 de Lyon qui nous occupent aujourd'hui sont stylisés à ce point qu'ils ont perdu toute expression; la coiffure, surtout celle du 266 *b*, devient absolument irréelle.

Fig. 1.

Des têtes tout à fait analogues se trouvent sur un certain nombre d'étoffes de soie de Lyon, de Berlin, de Londres et du Musée Guimet. C'est ainsi que le K. G. M. de Berlin conserve une étoffe (312/96) (pl. IV) trouvée à Antinoé par Schmidt et qui avait garni une jambière. Cette étoffe a été publiée par Lessing (pl. II, *b*); chaque tête est flanquée de deux oiseaux; de leur bec s'élève un ruban léger. Les têtes du n° 363 de Lyon (pl. V, d'après une aquarelle d'Émile Chazot) (2) sont surmontées d'un éventail à contour fleuronné, nous y trouvons aussi le jabot en feuille de trèfle (dentelée comme beaucoup de feuilles de ce groupe) (3).



Fig. 2.

Les deux bandes de soie réunies sous le n° 397 de Lyon (fig. 1), montrent deux espèces de têtes dont les unes ont le jabot en feuille de trèfle, tandis que le buste des autres se termine en fleurons; sur ces têtes, nous trouvons un plateau portant deux oiseaux adossés. Sur la plus large de ces bandes nous avons aussi des vases sans anses, mal ajustés sur un pied trop grêle, flanqués de deux paires d'oiseaux (4).

Une étoffe de soie du même genre appartient au Trésor de Sens, elle a été publiée par E. Chartraire (5); les têtes prennent ici une forme triangulaire (fig. 2).

Nous rencontrons enfin des têtes anguleuses, déformées dans le même esprit, dans le n° 333 (Lyon), qui est très

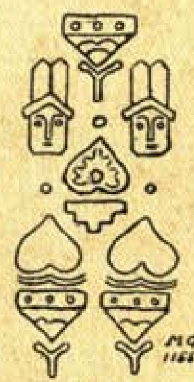


Fig. 3.

(1) Voir p. ex. Smirnoff, *Orfèvrerie orientale*, pl. XXXIII, 61.
(2) Cox, *Les soieries d'art*, 1914, pl. 22, III.
(3) Voir aussi le n° 83, V. et A. M. (Kendrick, III, pl. XXXI).
(4) Ce motif fait penser aux bas-reliefs syriens où deux oiseaux se désaltèrent dans un vase.
(5) E. Chartraire, *Les tissus anciens du Trésor de Sens*, dans la Revue de l'Art chrétien, LXI, 1911, p. 273, n° 7 AE.

analogue aux n°s 1155/6 M. G. (fig. 3). Sur ces pièces, la coiffure également est schématisée dans le même sens.

Des têtes de profil, adossées par deux, se trouvent sur le n° 311/96 (Schmidt, Antinoé) reproduit en couleurs par Falke, fig. 41 (voir pl. IV, d'après le cliché du Schlossmuseum, Berlin). Cette étoffe a d'autres points communs avec nos Gobelins et nous y reviendrons.

Alors que toutes ces têtes sont imberbes, celles du n° 828 (V. et A. M. Londres) (1) portent une courte barbe stylisée.

A propos de ces têtes stylisées on pourrait peut-être invoquer les masques de Hatra (2), larges et impassibles également, mais qui n'ont pas trace de l'allure fantastique et rigide en même temps qui distingue nos têtes ; les cheveux notamment sont traités à Hatra d'une façon réaliste. Hatra, détruit par le premier Sassanide, Ardashir, trahit dans sa décoration surtout des influences hellénistiques.

Herzfeld (3) estime que l'origine des masques de nos soieries est dans les grylles hellénistiques qui auraient été très en faveur en Perse arsacide et sassanide. Ce savant apportera sans doute une démonstration plus complète dans l'ouvrage annoncé sur les étoffes de Taq-i-Bostân, car, pour le moment, la distance semble grande de ces grylles, dont chacun représentait une fantaisie d'artiste (4), à nos têtes qui se répètent dans leur impassibilité hiératique sur une série d'étoffes sans variation sensible.

Il semble que les Perses aient eu une prédilection pour les coiffures compliquées. Si la coiffure de Cyrus sur le bas-relief de Pasargades (5) est en réalité égyptienne, les artistes sassanides ont paré leurs rois de couronnes inédites ; c'est Bahrâm II (276-293) qui le premier porte un casque ailé ; sur les monnaies (6), il est accompagné de sa femme coiffée d'une tête de griffon, le prince héritier qui leur fait face portant une tête qui paraît être celle d'un perroquet. Sur le casque de Hormizd II (302-309) est couché un aigle à ailes relevées, dont le cou s'avance au-dessus du front du roi. Sur les monnaies, cet aigle tient dans son bec le fruit de la plante sacrée du Soma (7).

Les oiseaux du 266 *d* (Lyon) ainsi que du reste ceux du 312/96 (Berlin) et du 397 (Lyon) semblent être des colombes, mais l'aigle de Hormizd II leur ressemble beaucoup.

---

(1) KENDRICK III, pl. XXXI, et *Burlington Mag.*, 1918, p. 133.

(2) Walter ANDRAE, *Hatra*, II, 1908, p. 157 ; voir aussi SARRE, *Die Kunst des alten Persiens*, pl. 59 et 60.

(3) E. HERZFELD, *Die Malereien von Samarra*, 1927, p. 68.

(4) Ceci même si les éléments dont il se compose ont une signification de porte-bonheur (voir Ad. FURTWAENGLER, *Die antiken Gemmen*, 1900, p. 353). Certaines intailles perses qui n'ont rien à faire avec les grylles, rappellent un peu nos têtes, voir notre fig. 10 *b* représentant une tête de lion (HORN und STEINDORFF, *l. c.*, pl. III, 1373).

(5) PERROT et CHIPIEZ, V, p. 786 ; FLANDIN et COSTE, *Perse ancienne*, pl. CXCVIII.

(6) A. D. MORDTMANN, *Zur Pehlevi-Münzkunde*, Zschr. d. morgenlaend. Ges., 1880, XXXIV, p. 33 ; SARRE, *l. c.*, donne une monnaie analogue à Bahrâm Ier ; le roi porte ici une aile droite rigide, alors que d'habitude l'aile, même si elle n'est pas autrement stylisée, a sa pointe incurvée.

(7) Fr. SARRE, *Die altoriental. Feldzeichen*, 1903, p. 347, fig. 13.



Reconstitution de gobelins sassanides du Musée de Lyon.

Sur le 268 *b*, nous avons constaté des fragments de têtes de couleur brune à coiffure très simple; les cheveux serrés par un bandeau s'échappent en festons ; le motif du front rappelle quelque peu le croissant qui orne le diadème d'une reine sassanide sur une cornaline du Musée Trivulce de Milan (1).

Nos têtes de couleur sont tellement schématiques qu'il semble inutile de chercher des rapprochements ethniques. Si les festons signalés représentent réellement les cheveux, alors il ne s'agit sûrement pas d'une chevelure crépue. Dans tous les cas, nos têtes n'ont pas de rapport avec les hommes de couleur qui figurent sur les jambières à l'effigie d'un roi sassanide (Lyon, n° 243) et qui, d'après N. Toll (*Recueil d'ét. dédiées à la mém. de N. P. Kondakov*, 1926, p. 93), sont des Abyssins.

Malgré les indications que nous donnent les coiffures royales sassanides, les têtes humaines que nous trouvons sur nos étoffes restent énigmatiques ; les autres éléments de ces gobelins et des soieries mentionnées sont tellement caractéristiques pour la Perse, le style de ces têtes s'harmonise si bien avec l'ensemble franchement sassanide, qu'il semble inutile de chercher à ces têtes une autre origine.

Il convient cependant de rappeler que dans le monde hellénistique des dépouilles d'animaux figuraient également dans certaines coiffures. C'est ainsi que sur une sardoine de New-York se trouve le buste d'une femme coiffée d'un paon (2); Aphrodite a été représentée avec une colombe sur la tête ; des casques de guerriers ont été décorés de têtes de griffons et de lions ailés (Furtwaengler, *l. c.*, II, p. 130, et pl. XXVI, 13 et 15), sans parler de la tête d'éléphant utilisée pour les effigies d'Alexandre.

Quand on compare ces pièces on se rend encore mieux compte du caractère nettement oriental des coiffures qui nous occupent.

Ailes. — Nous avons vu des ailes à pointes recourbées sur le n° 268 *a*, pl. II. Or l'aile stylisée utilisée par paires est un des principaux éléments de la décoration sassanide (3).

Les animaux fantastiques que représentait l'art achéménide avaient déjà porté l'aile à pointe recourbée; nous la trouvons à Persépolis, à Suse, sur les pièces du Trésor de l'Oxus (4) et ailleurs. Plus tard, nous nous éloignons encore davantage de la nature ; l'aile sassanide est bien celle représentée sur notre n° 268 *a* et que nous retrouvons sur un grand nombre de monuments, intailles, pièces d'argenterie, décorations sur stuc et sur pierre, sans parler des couronnes royales telles qu'elles figurent sur les monnaies.

(1) F. Lajard, *Mithra*, pl. LXVI, 2.

(2) Ad. Furtwaengler, *Die Antiken Gemmen*, 1900, p. 33, et pl. XXV, 33.

(3) L'art hellénistique et Rome ont utilisé dans la décoration, des chapiteaux par ex., des ailes accouplées; elles sortent quelquefois d'une rosace ; voir notamment Ronczewski, *Seltene Kapitellfolrmen*, dans Archaeol. Anz., 1928, p. 42. Le bout de ces ailes est souvent incurvé.

(4) Sarre, *Die Kunst des alten Persiens*, pl. 8, 40, 41, 48, 50 ; Minns, *Scythians and Greeks*, p. 256, fig. 176.

Ces ailes sont stylisées à l'extrême ; l'épaule limitée par une bande décorée de perles est couverte de façon régulière de losanges, d'imbrications ou autrement. Ce n'est que sur des pièces minuscules comme les intailles que nous rencontrons des ailes simplifiées qui ressemblent quelquefois à une palme (voir fig. 5, Louvre A 1402. et un motif relevé par J. de Morgan au Taq-i-Bostân (Mission, IV, 1, fig. 193).



Fig. 4.

Le bout de l'aile est presque toujours incurvé, mais nous avons déjà mentionné l'aile droite et rigide d'une monnaie de Bahrâm Ier (selon Sarre) ; cette forme revient exceptionnellement plus tard, par exemple sur une étoffe de Sainte-Ursule de Cologne attribuée par Falke à l'époque de Khosrau II (591-628) (1).

Comme exemple d'ailes décoratives, rappelons d'abord une plaque ronde en stuc (fig. 4), de Mésopotamie (K. Friedr. Mus., Berlin) (2) ; elle est décorée d'une paire d'ailes ressemblant entièrement à celle de notre 268 *a* (pl. II).

Pour les intailles, nous ne mentionnerons que quelques pierres sassanides du Louvre (3), les nos A 1271 (fig. 5), 1402 (fig. 5), 1407, 1464 ; entre les ailes s'élève quelquefois un bouquet de fleurs (de lys), A 1271 (fig. 5) (4), ou une tête de bouquetin (A 1402 et D 233, fig. 5) ou un monogramme (A 1464). Un autre cachet de la figure 5 est tiré de Horn et Steindorff (*l. c.*, pl. V, 1530).

Il est entendu que les animaux fantastiques continuent à porter des

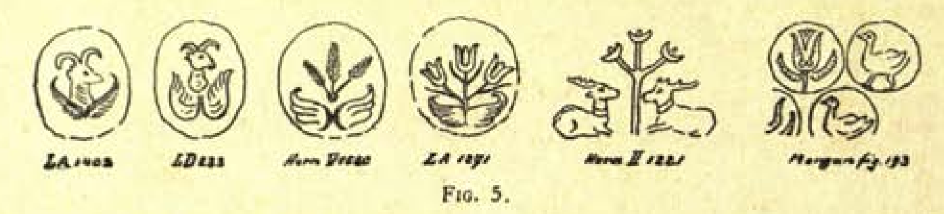


Fig. 5.

ailes stylisées ; les griffons inscrits dans des cercles, qui se trouvent sur le vêtement de Khosrau II sur le relief de Taq-i-Bostân (5) ont leur épaule marquée par un rond parfait, ce qui est exceptionnel ; sur les nombreuses étoffes qui doivent dater surtout des premiers siècles de l'Hégire (6), l'épaule continue à être limitée par une ligne plus ou moins droite.

(1) Sur cette étoffe nous voyons en effet Khosrau II avec sa coiffure caractéristique, mais on doit penser que pendant des siècles encore les rois sassanides et leurs exploits légendaires alimentaient l'imagination des artistes ; il semble donc risqué de dater d'après la coiffure des rois.

(2) Strzygowski, *Altai-Iran und Voelkerwanderung*, 1917, p. 220, fig. 184.

(3) L. Delaporte, *Cylindres orientaux du Louvre*, 1920.

(4) Pièce analogue chez Lajard, *Mithra*, pl. X, 19.

(5) E. Herzfeld, *Am Tor von Asien*, 1920, fig. 42, 43, étoffe n° 28. Il est curieux de comparer ce griffon à l'aile purement sassanide aux Victoires tendant des couronnes, du même monument, qui portent des ailes à la grecque.

(6) Voir la note (1) ci-dessus.

Les ailes « de papillon » de notre 266 *a* sont isolées, mais leur décoration est bien conforme au schéma sassanide.

Palmettes. — Les ailes du nº 266 *a* sont soutenues par des demi-palmettes, dont les tiges réunies s'élargissent à leur base en triangle.

Ces palmettes également sont caractéristiques pour l'époque sassanide. R. Koechlin (1) pense avec Strzygowski que cet ornement a été emprunté au vieil art asiatique. Pour Herzfeld (2) les demi-palmettes sassanides dérivent de la tige d'acanthe hellénistique, dont elles représentent la feuille terminale. Quoi qu'il en soit de l'origine première des demi-palmettes, elles ont été transformées par l'art sassanide dans le même sens que les ailes, à tel point que, quelquefois, on hésite sur la nature véritable de l'ornement.

Les demi-palmettes réunies symétriquement se trouvent à l'époque sassanide surtout, sur des intailles (3), dans la céramique (4), sur les pièces d'orfèvrerie (5).

Ailes et demi-palmettes se rencontrent sur une série d'étoffes de soie provenant d'Antinoé.

En dehors des spécimens dont nous avons déjà parlé dans la présente note, nous mentionnerons encore particulièrement le nº 391, Lyon (fig. 6), sur lequel nous voyons alterner des médaillons ; dans les uns se dressent des demi-palmettes presque comme des ailes, entre les deux pointes s'insère la tête d'un animal héraldique comme sur beaucoup d'intailles sassanides (fig. 5) et identique du reste aux petits griffons de notre gobelin 266 *b*. Le rang suivant montre des demi-palmettes dont les lobes se dirigent vers l'intérieur, le centre est occupé par un vase à haute tige qui donne à l'ensemble une certaine ressemblance avec le motif dit du candélabre (6), de la céramique musulmane. (Le rang suivant renferme de nouveau des têtes, mais elles regardent dans un sens opposé aux premières.)

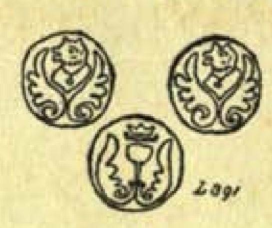


Fig. 6.

Le Trésor de Sens possède un petit fragment d'une étoffe (48 AH, fig. 7) sur laquelle une tige fleurie s'engage entre deux ailes à bout incurvé. Ici encore le motif est enfermé dans un médaillon, entouré d'un rang de grenades (voir Chartraire, *l. c.*, p. 276).

Ces deux étoffes sont les seules de notre groupe où apparaît le médail-

(1) R. Koechlin, *Les céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre*, 1928, p. 19. — Strzygowski, *Altai-Iran*, p. 71, Mschatta, Jahrb. Preuss. Kunst, samml. ; XXV, 1904, p. 281.

(2) E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, 1927, p. 25.

(3) J. Menant, *Coll. de Clercq*, Ant. Assyr., II, pl. VI, 147, où elles supportent une tête en profil.

(4) R. Koechlin, *l. c.*, pl. V, 26 (Pézard, pl. X, 2) et pour l'époque musulmane, pl. XXII, nº 154, où les deux demi-palmettes flanquent un vase à pied.

(5) Smirnoff, *Orfèvrerie orientale*, pl. XLIX, 83 ; LV, 89.

(6) R. Koechlin, *l. c.*, p. 93, pl. XXII, nº 154.

lon qui plus tard aura tant de vogue ; on peut penser en effet que ces médaillons simples, comme aussi les cercles des gobelins n°s 233 et 261 de Lyon (1), ont précédé les soieries à grands ronds reliés entre eux par une riche bordure.

Feuilles stylisées. — Le 266 *a* et le 268 *b* renferment des feuilles stylisées dans le même goût ; les premières ressemblent à des feuilles de trèfle, celles du 268 *b* ont cinq lobes et on pourrait donc penser à la feuille de vigne. Ces feuilles portent une dentelure mais sur la partie opposée à la tige seulement. Toutes ces feuilles portent en outre, réparties d'une façon régulière, des taches qu'on peut comparer aux yeux d'une plume de paon et qui, dans tous les cas, sont très différentes des boutons de fleurs qu'on trouve notamment sur la feuille du n° 9073 du K. Friedrich Museum (pl. 9 du Cat.).



Fig. 7.

Nos feuilles dentelées ressemblent par contre aux feuilles trilobées dont le semis accompagne un magnifique aigle stylisé, tenant une couronne fleurie dans son bec (K. Fr. Mus., n° 6811, pl. 13). Ici également la dentelure est limitée à la partie opposée à la tige et chaque lobe porte un « œil ». Le Musée Guimet possède deux aigles semblables, malheureusement fragmentaires (M. G., 1163, 1229). Ces pièces paraissent bien de fabrication égyptienne (le fond, chaîne et trame, est de lin). mais ces feuilles et l'aigle aussi sont visiblement inspirés de modèles perses (2).

De ces feuilles dentelées on peut rapprocher les feuilles frangées qui se trouvent sur un certain nombre d'étoffes de soie.

E. Chartraire (3) a décrit sous le n° 8 un tissu (fig. 8) reproduit ensuite par Falke (1, 42) où des feuilles trilobées, décorées avec des yeux de paon, sont frangées dans la partie opposée aux tiges, exactement comme nous l'avons vu ci-dessus pour la dentelure. Cette étoffe appartient à la châsse de Saint-Paul qui renferme les reliques provenant du don de Charlemagne. Elle comporte également



Fig. 8.

(1) Cette *Revue*, 1928, pl. LVI.

(2) Des aigles de stylisation analogue, mais tenant dans le bec une croix ansée, à Baouît (voir I. Clédat, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, notamment 1, 2, Chapelle XXVII, paroi nord, et II, pl. IX, chapelle XXXII). Les fresques de ce couvent offrent un grand nombre de motifs persans. Pour l'aigle sur intailles sassanides voir P. Horn und G. Steindorff, *Sass. Siegelsteine*, 1891, pl. IV, 1442.

(3) E. Chartraire, *Les tissus anciens du Trésor de la Cath. de Sens*. Revue de l'art chrétien, LXI, 1911, p. 261.



Reconstitution de gobelins sassanides du Musée de Lyon.

des palmettes et des canards affrontés reliés par une guirlande; tout le décor est donc sassanide et analogue à celui des étoffes qui nous occupent.

Nous avons rencontré des franges sur les croix d'une pièce sassanide du K. Fr. Mus. de Berlin (Abg. Abt. nº 11456) et sur celles qui forment le décor d'un vêtement sassanide de Kyzil (voir cette *Revue*, 1928, p. 235, fig. 9 et 10 *a*); l'origine de cette décoration semble remonter très loin puisque dans les fouilles de Tépé Moussian (1) on a trouvé sur un pot un décor représentant une fleur (1) à quatre pétales frangés à leur périphérie.

La décoration des coiffures semi-circulaires que nous avons vues plus haut (pl. III, V) procède du reste du même sentiment (2).

Feuilles triangulaires. — La masse feuillue (266 *c*, pl. II) triangulaire brun clair, décorée à sa naissance de trois taches rouges et à sa périphérie d'une dentelure verte tournée vers l'intérieur, est très caractéristique et a beaucoup d'analogies avec le décor d'un grand plat de Samarra (3). Ces céramiques sont très postérieures à notre étoffe mais le motif est ancien, puisque nous le trouvons à Suse dans le conifère d'une empreinte de cachet élamite (4) et dans la plante en forme de feuille de lierre d'une empreinte archaïque de Suse (5), formant comme sur le 266 *c* le centre d'une composition symétrique.

De grandes feuilles avec le même parti pris de nervures jaunes rentrant dans la surface verte forment un semis sur un gobelin d'Antinoé (M. G. nº 1253); c'est un coussin de tête en laine, provenant de la tombe B 198 (Cat. Gayet, 1898, p. 44); il paraît être purement sassanide (pl. V).

Ce procédé qui consiste à faire pénétrer dans une masse jaune de longues flammes vertes paraît particulier à la décoration perse. Les tisseurs hellénistiques, quand ils veulent produire des effets de couleurs, n'opposent pas des teintes aussi différentes; ils se servent de dégradation de tons, comme nous l'avons expliqué plus haut.

Le procédé perse part de teintes plates, mais il agrémente les surfaces par des taches ou des stries de couleurs très différentes; dans ce sens, les feuilles de trèfle du 266 *a* et les feuilles du 268 *b* sont l'équivalent de la masse feuillue du 266 *c*.

Cette façon de décorer n'est du reste pas limitée aux feuilles. Nous rencontrerons tout à l'heure des éléments d'architecture, des plateaux qui également montrent des taches de couleur régulièrement distribuées. C'est ainsi que le trône du roi sassanide qui figure sur la jambière de Lyon (nº 243) est orné de taches de couleurs; on a pu penser à des pierres

(1) *Délégation en Perse*, t. VII, fig. 177.

(2) Voir aussi Hendrick, III, 830, Cox. pl. 22, III (Lyon nº 363), et les « yeux de paon » du tissu de soie nº 331 (Lyon), nº 1149 (M. G.). Guimet, *Les portraits d'Antinoé* (pl. VII).

(3) F. Sarre, *Die Keramik von Samarra*, 1925, pl. XVII, 9, nº 161; voir aussi M. Pézard, *La céramique archaïque de l'Islam*, pl. XCVIII, 2, vasque de Samarkand.

(4) *Mission archéologique en Perse*, XVI, 1921, L. Legrain, *Empreintes*, etc., pl. IV, 63.

(5) Delaporte, *Cylindres orientaux du Louvre*, I, S. 263, pl. XXXIX, 12.

incrustées, mais le principe est le même pour les feuilles, et ce qui importait au tisseur dans les deux cas, c'était de donner de l'éclat à une couleur en l'associant à d'autres très opposées. Sur les animaux, notamment les protomes du n° 2686 et les petits griffons du n° 266, le résultat est atteint une fois par quatre taches régulières, l'autre fois par une mèche de poils stylisée qui ressemble à une demi-palmette.

La même stylisation produisant de larges taches de couleur revient sur les croupes des chevaux des jambières déjà citées (n° 243, Lyon, et n° 1251, M. G.), où un cheval noir a une croupe bleu clair, cette couleur passant en dents de scie dans le noir ; un autre cheval couleur chair a au même endroit des dents de scie noires ; les oppositions sont donc violentes. Il est intéressant de comparer cette façon très sobre d'obtenir des effets de couleurs à celle employée plus tard, par exemple à Samarra. Nous voyons là un onagre dont le corps bleu est recouvert de taches rondes noires ou dorées (1).

Nos Gobelins renferment encore différents éléments végétaux qui, très stylisés, dérivent tous de l'ornementation de l'Asie antérieure. C'est ainsi que le n° 268*a* montre des feuilles cordiformes et au milieu de chaque motif une tige élancée à fleur terminale (2).

Cette fleur qui correspond au type « fleur de lys » se trouve sur les intailles sassanides, souvent du reste il y a trois tiges associées, il en résulte un ensemble caractéristique pour la Perse, le n° A. 1271 du Louvre est typique à ce point de vue. Quelquefois les trois tiges se terminent par des croissants qui, souvent, pourraient être des fleurs déformées (fig. 5) (3).

Sur diverses étoffes (K. G. M. Berlin, 311/96 et 312/96) nous trouvons ces trois tiges (pl. IV, d'après les clichés du Schloss museum) surmontées de croissants indéniables et enfermées dans des gaines difficiles à comprendre. Il existe bien une vague ressemblance avec les objets placés sur les autels de certains cylindres babyloniens (4), mais cette explication n'est guère satisfaisante.

Sur l'étoffe déjà citée de Sens (fig. 8) les tiges latérales sont remplacées par des alignements de perles, sans qu'il y ait au bout ni fleur ni croissant. Étant donné les déformations que comporte le style sassanide, il est difficile d'expliquer ces diverses formes, mais leur origine perse ne fait pas de doute.

Animaux. — Nous avons déjà eu l'occasion de parler des colombes qui décorent certaines coiffures et qui ressemblent du reste beaucoup à l'aigle de Hormizd II.

---

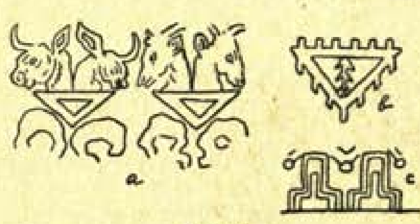
(1) Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, pl. VI.

(2) Fleur analogue sur le médaillon de Sens (fig. 7).

(3) Voir notamment P. Horn et G. Steindorff, *l. c.*, pl. II, 1221, à comparer avec les nos 1527-pl. V, et 1528, pl. IV, du même ouvrage.

(4) L. Delaporte, *Cylindres orientaux Bibl. Nat.*, 1910, pl. XXVI, 386, et Lajard, *Mithra*, pl. XXXIX, 6.

Les griffons à long cou et à bec d'oiseau du 268 *b* sont tout à fait dans la tradition perse. Des protomes de taureaux supportaient avec leur dos la toiture des palais achéménides, mais nous trouvons à Suse même des têtes adossées analogues aux nôtres, sans aucune utilité constructive. Nous voyons sur une empreinte du Louvre (1) deux têtes de taureaux et d'antilopes sur un soubassement triangulaire (fig. 9). Cette empreinte date d'environ 3.000 ans avant notre ère. Beaucoup plus près de nous (VIII[e] s.) se place un cylindre du Louvre, trouvé à Khorsabad (2), avec des têtes d'antilopes au long cou. De l'époque sassanide même nous possédons un cachet représentant (fig. 10) une tête de taureau surmontée de deux têtes de coq adossées (3), qui correspondent aux petites têtes de griffons à corps unique du 266 *b*.


FIG. 9.

Il s'agit donc d'un sujet bien sassanide. Du reste, l'exécution entière, la présence de taches de couleur dans le cou des grands griffons, correspond bien à l'idée que nous nous faisons de la décoration sassanide. De plus, le cou de ces animaux est exécuté en deux couleurs — vert et jaune ; — le vert qui forme une partie de la périphérie pénètre en longues flammes dans le jaune, comme nous l'avons déjà constaté à propos du 266 *c*.


FIG. 10.

L'exécution des petites têtes de griffons réunies sur un même corps formant boule, du 266 *b*, le collier et la stylisation des poils (ou des plumes) de la poitrine, sont également tout à fait dans la tradition perse. Pour ces mèches stylisées voir les griffons de Khosrau II au Taq-i-Bostân, l'« ibis » du 309-96 K. G. M. Berlin, les bouquetins et les lions de l'étoffe de Sainte-Ursule de Cologne (Falke I. 105) ; — comparer aussi les mèches de cheveux — Lyon n° 363 (pl. V) et K. G. M. Berlin, n° 311/96 (pl. IV).

Nous trouvons dans de nombreuses soieries provenant d'Antinoé des têtes d'animaux analogues à celles dont nous venons de parler.

Dans une étoffe du Musée Guimet (n° 1148, pl. V) et du Musée de Lyon (n° 362) (4), des têtes de coqs (ou de perroquets) adossées, placées devant des ailes à la pointe recourbée, sont surmontées d'une feuille de trèfle à trois tiges. Dans un autre registre, des têtes de poussins dont le corps est repré-

(1) Mission archéol. de Perse, XVI, L. LEGRAIN, *Empreintes de cachets élamites*, 1921, pl. XVIII, 281 et p. 57.
(2) L. DELAPORTE, *l. c.*, pl. 57 K. I.
(3) P. HORN et G. STEINDORFF, *l. c.*, pl. IV, 1380.
(4) E. GUIMET, *Portraits d'Antinoé*, pl. VIII (en couleurs). — R. COX, *Les soieries d'art*, pl. 22, IV.

senté par une boule, adossées également, se détachent de disques bordés d'une « poste ». Le tout est placé sur un plateau d'un genre très particulier et dont nous aurons encore à parler.

Le Musée de Lyon possède une autre étoffe n° 363 que nous avons déjà signalée, avec des têtes de perroquets (?) affrontées, surmontées d'ailes.

Un tissu de Berlin (pl. IV), K. G. M. 311/96 (et Falke I, fig. 41, en couleurs) montre, à côté des profils humains déjà signalés, des têtes de coqs adossées, reliées entre elles par une guirlande perlée, à pendentif, exactement comme nos griffons du n° 268 *b*. Ces têtes de coqs sont placées sur un plateau à lambrequins, auquel sont accrochés une série de rectangles verticaux. La poitrine de ces coqs est garnie de perles (1).

A Londres (V. and A. Mus., n° 828) (2), deux têtes de coqs (?) dont le corps est représenté par une boule comme sur le 1148 M. G. sont adossées à une série de lamelles verticales, figurant peut-être des ailes. Ces têtes, comme celles du 1148 M. G., portent un collier à bulle.

En dehors de ces animaux fantastiques, nous avons, sur le 268*b* (pl. III), des animaux ailés qui ont l'allure générale et la queue du cheval, mais dont les pieds semblent armés de griffes. Les ailes semblent implantées dans le dos d'une façon étrange ; leur pointe, du reste, ainsi qu'une partie de la tête, manque. Les chevaux sassanides, habituellement, sont courts, trapus (voir les n°s 1137/38 du Musée Guimet) (3). Ici, malgré l'état délabré de la pièce, les formes semblent plus nerveuses. La peau n'est marquée par aucune des taches que nous trouvons habituellement sur le corps des animaux perses.

Les bouquetins affrontés du n° 266 *c* sont classiques pour la Perse, ils se trouvent représentés à Suse depuis la plus haute antiquité et sont nombreux sur les pierres gravées de l'époque sassanide. Leur attitude et leur décoration par collier et sangle à perles est tout à fait caractéristique.

Sur celles des étoffes de soie trouvées à Antinoé qui ont un rapport étroit avec nos gobelins de Lyon, nous rencontrons encore d'autres animaux, notamment des canards adossés, enrubannés, et tenant dans leur bec le bout d'une guirlande à pendentifs, guirlande qui les relie avec leur voisin (Sens n° 8, déjà cité, fig. 8) ; les canards tenant quelquefois à deux ou seuls une guirlande sont fréquents dans l'art iranien nous ne rappellerons que la frise de Kyzil (4) et les nombreux exemples (sans guirlande) donnés par Herzfeld dans son volume sur les peintures de Samarra (5).

---

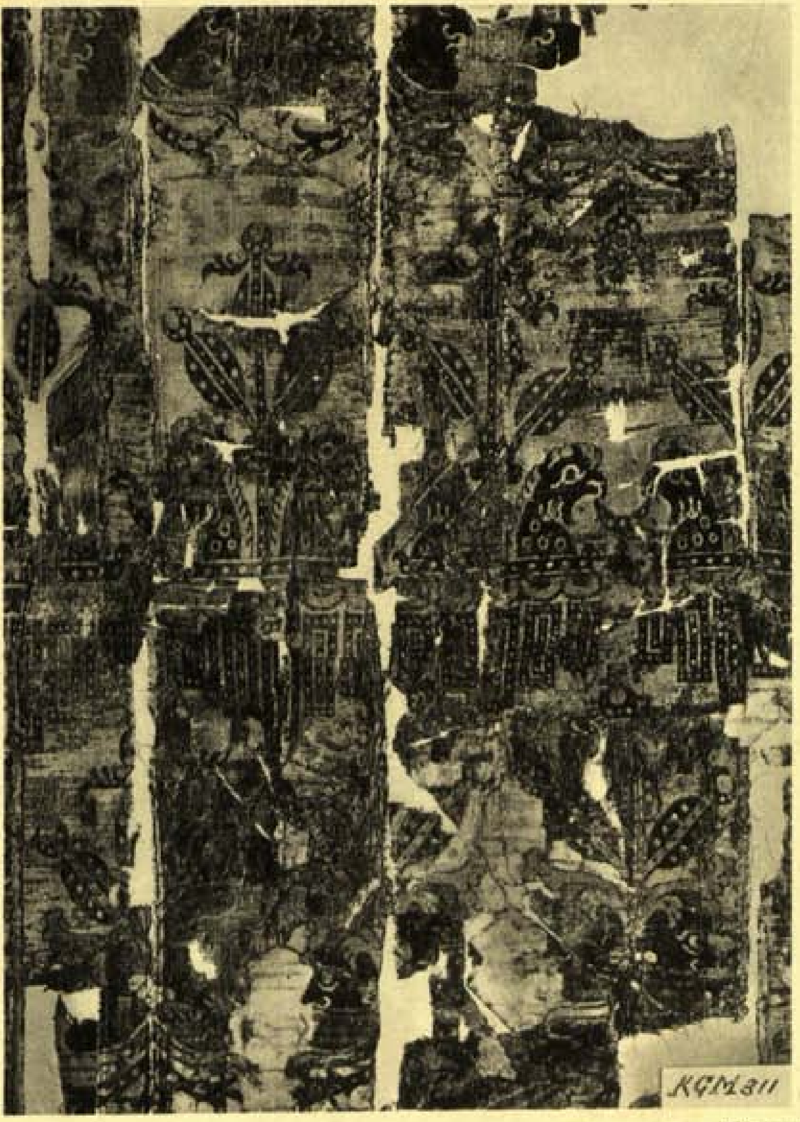
(1) L'Égypte ancienne avait utilisé des têtes d'animaux dans la décoration. PRISSE D'AVENNES, I, 1878, pl. 12, donne une frise de têtes de faucons qui se suivent (XVIIIe Dyn.) ; pl. 17, des colonnettes en bois avec des têtes d'antilopes et de faucons, II, pl. 83, 86, 95, 96, des vases en or avec des anses ou couvercles en forme de têtes d'animaux, antilopes, ibex, bœufs, chevaux, grenouilles, oiseaux ; leur caractère est tout différent de ce que nous venons d'examiner.

(2) KENDRICK, *op. cit.*, III, pl. XXXI.

(3) E. GUIMET, *op. cit.*, pl. V (en couleurs).

(4) A. VON LE COQ, *Die Buddh. Spaetantike Mittelasiens*, 1924, pl. XV ; J. SMIRNOFF, pl. LVI, 90.

(5) Notamment pl. 46, 48, 49.





Photographies du Schlossmuseum.

Soieries sassanides du Schlossmuseum, Berlin.

Encadrements. — La poste que nous avons rencontrée sur une soierie du M. G., le n° 1148 (pl. V), et qui est quelquefois employée sur les étoffes perses diffère de la poste grecque en ceci que les angles ou les sommets d'un cercle, où par conséquent les deux postes se rencontrent, sont toujours formés par un fleuron analogue à ceux qui garnissent le tour de la coiffure des têtes de notre 266 *b*.

Sur les étoffes hellénistiques le passage d'un sens à l'autre se fait sans aucune transition (1).

La bordure polychrome sur fond noir du 266 *c* correspond bien, dans sa simplicité symétrique, à l'idée que nous nous faisons de l'ornement perse, elle est analogue à celle du n° 11456 de Berlin que nous avons mentionné précédemment (2). Quant à la bordure à « champignons » du n° 266 *a*, elle convient très bien à l'étoffe qu'elle encadre, mais elle n'a (en dehors de ses couleurs) rien de caractéristique ; des dispositifs analogues ont été employés, notamment en Égypte, sur de nombreuses étoffes hellénistiques avant toute apparition d'éléments perses.

Éléments architecturaux. — Il nous reste à parler de certaines formes géométriques qui, peu apparentes dans nos gobelins de Lyon, prennent une grande importance sur les soieries que nous leur rattachons.

Sur le 266 *b*, nous trouvons un véritable autel et d'autre part, une plate-forme.

Les mêmes plateaux se trouvent sur la soie 1148 M. G. (362 Lyon) (3) ; de la partie inférieure, arrondie, pendent des rectangles ; nous les voyons également sur le n° 311/96 (pl. IV) de Berlin où ils sont accrochés à un lambrequin. Kendrick (III, pl. XXXI, 828) donne le schéma d'une soie du V. and A. M. où deux poussins supportent de leur dos un plateau surmonté de rectangles dont l'ensemble ressemble à un jeu d'orgues.

Les autels surmontés de plateaux et quelquefois décorés de panneaux parallèles sont nombreux sur les pierres gravées de Mésopotamie (4). Du reste, dès les premières civilisations de Suse on utilisait des plateaux compliqués comme support (voir Contenau, *Archéol. orient.*, I, fig. 296, chapiteau en triangle supportant des têtes de taureaux ; fig. 115, triangle avec créneaux parallèles, notre fig. 9 ; *a* et *b*). Pézard a publié (5) un cachet susien (fig. 9 *c*) uniquement composé de figures géométriques, représentant des créneaux. Les montagnes ont été représentées sous forme de pyramides à degrés (6).

---

(1) Voir Wulff et Volbach, *op. cit.*, pl. 20, 1, 6896, p. 67 ; quelquefois il y a formation d'une pelte, voir le châle de Sabine, cette *Revue*, 1928, pl. LIII.

(2) Cette *Revue*, 1928, p. 235.

(3) Reproduite en couleurs, Guimet, *op. cit.*, pl. VIII.

(4) L. Delaporte, *Cat. cyl. orientaux*, etc. Bibl. Nat., p. 296, pl. A, n° 530, et pl. XXXV, fig. 530 *a* et *b*, autel formé de panneaux supportant un coq vu de profil ; pl. XXVII, 400, pyrée surmonté d'un récipient ; 401, pyrée surmonté d'un entablement crénelé.

(5) *Dél. en Perse*, XII, p. 123, Pézard, *Compl. à l'étude sur les intailles sus.*, pl. I, 137.

(6) *Mission archéol. de Perse*, XVI, L. Legrain, *Empreintes de cachets élamites*, pl. VI, 101.

Des créneaux figurent du reste sur les couronnes de rois sassanides, comme Shâpûr Ier, Hormizd II.

Ces exemples, qui pourraient être multipliés, sont en partie très anciens et ne donnent pas les dispositifs précis que nous voyons sur les étoffes en si nombreux exemplaires. Mais ils montrent au moins que, depuis fort longtemps, on aimait à placer par exemple des protomes sur des plates-formes et à faire entrer des formes géométriques simples dans des compositions compliquées; les damiers du 268 *a* sont un élément caractéristique de la décoration perse.

Conclusions. — Nous croyons avoir montré que les étoffes exposées à Lyon dans les cadres 266 et 268, trouvées à Antinoé, sont purement sassanides et ont dû être importées de Perse.

Ces étoffes sont certainement les plus belles tapisseries de laine que nous possédions de cette provenance ; elles doivent être aussi des plus anciennes en raison de l'ordonnance sévère de leur composition et de la sobre richesse du coloris. On peut donc penser qu'elles sont venues en Égypte au début du IVe siècle, date à laquelle le régime byzantin s'est mis à propager le goût des modes de Perse.

Les vêtements perses ont été, en effet, trouvés avec des étoffes hellénistiques sur lesquelles les nus sont déjà passablement coptisés (châle de Sabine, cette *Revue* 1928, pl. LIII).

Il est vrai que nous ne trouvons dans les catalogues de Gayet aucune mention des gobelins dont nous nous occupons ; nous ne savons pas dans quel voisinage ils ont été rencontrés, mais nous avons retrouvé quelques-uns de leurs éléments essentiels, notamment les masques humains et les animaux fantastiques, dans un certain nombre de soies dont au moins une, le no 312/96 de Berlin, a garni des jambières perses ; ces étoffes sont donc de l'époque que nous avons assignée à l'importation de ces vêtements en Égypte. Nous indiquerons les raisons qui font penser que les soies ont été inspirées par les gobelins et que ces derniers sont au moins contemporains des soies.

Falke est convaincu que les soieries à losanges trouvées à Antinoé sont antérieures à celles dont nous parlons. Il est évident que le dispositif en losanges et en semis est bien plus ancien que la civilisation sassanide, mais nous ne savons pas au juste quand on a commencé à tisser la soie en Asie occidentale ; il paraît bien qu'au moins les losanges d'Antinoé n'ont pas été tissés avant les soieries que nous avons signalées ici et que nous attribuons à la fin du IIIe siècle.

Si les losanges représentent une des premières manifestations dans la décoration des tissus de tous pays, on trouverait cependant sans aucun doute quelques caractères particuliers aux losanges perses dont nous parlons, malgré leur grande simplicité (1). Ce qui est certain, c'est que le

(1) L'étude des étoffes à losanges trouvées à Antinoé devra être entreprise en la basant,

seul pays en dehors de l'Égypte qui nous ait laissé des étoffes du début de notre ère en quelque abondance, la Chine, a développé le losange dans une direction bien caractérisée et très différente du type que nous rencontrons sur les étoffes perses d'Égypte.

Les étoffes à losanges trouvées à Antinoé, tout comme nos soieries à masques et à animaux héraldiques, sont des serges; elles sont donc tissées par un procédé approprié à faire ressortir les qualités de la soie. Or, le sergé n'était pas employé en Chine au début de notre ère pour le tissage de la soie; on utilisait une autre armure très spéciale que F. H. Andrews (1) a reconnue dans les tissus trouvés dans la région de Leou-lan par sir Aurel Stein (2) et qui datent de la fin des Han. Nous avons pu constater la même armure dans les étoffes chinoises rapportées par la mission Kozlov de Mongolie et qui remontent à la même époque. La serge ne fait son apparition dans les soieries chinoises qu'entre le IVᵉ et la deuxième moitié du VIᵉ siècle (étoffes d'Astána). Et cependant, près de Leou-lan on avait trouvé des étoffes de laine en serge. Sir Aurel Stein conclut de ces constatations que ces laines ont été tissées dans le bassin du Tarim, que l'invention de la serge est venue de l'ouest et qu'elle n'a été (en Chine) appliquée à la soie que beaucoup plus tard.

Si, comme nous le pensons, les plus anciennes soies trouvées à Antinoé datent de la fin du IIIᵉ siècle, on aurait donc tissé en Perse des serges en soie à un moment où la Chine utilisait encore l'armure Andrews. D'autre part, Antinoé a fourni des étoffes tissées en laine, utilisées surtout pour les coussins funéraires (et tissées en vue de la confection de coussins). Ces étoffes sont également des serges, elles sont vraisemblablement venues de Syrie ou de l'Euphrate. On pourrait donc expliquer le transport au Khuzistân de tisseurs araméens; ces tisseurs, experts dans la fabrication de serges en laine, auraient appliqué ce procédé au tissage de la soie en Susiane.

C'est en effet le Khuzistân (la Susiane) qui paraît avoir été le grand centre de l'industrie de la soie. Herzfeld (*Malereien*, 1927, p. 69) pense à présent que ce transport des tisseurs araméens s'est effectué sous le règne de Shâpûr Iᵉʳ (241 à 272) après la conquête d'Antioche et non pas vers le milieu du IVᵉ siècle, comme on l'avait supposé jusqu'alors. Rien n'empêchait donc une exportation de soieries de Susiane au début du IVᵉ siècle.

Les soieries de notre groupe, si analogues pour le dessin, se distinguent radicalement des gobelins par le coloris qui n'a rien de brillant. Nous trouvons bien de l'indigo et aussi du vert, mais le rouge franc est remplacé par des teintes vagues qui varient du brun rouge au rose éteint. Les soies à losanges, du reste, comportent rarement plus de deux teintes.

---

comme nous l'avons fait ici, sur les gobelins perses à losanges dont nous avons mentionné quelques spécimens dans une précédente étude, déjà citée.

(1) F. H. Andrews, *Ancient Chinese figured Silks in The Burlington Mag.*, 1920, XXXVII, p. 3, 71, 147.

(2) Sir Aurel Stein, *Innermost Asia*, notamment I, p. 231.

Or, ce sont certainement les gobelins, ceux que nous avons examinés ici et ceux que nous avions signalés antérieurement, qui expriment le plus complètement le goût traditionnel et les intentions du tisseur perse, d'une part parce que le procédé des gobelins lui était familier depuis longtemps, et aussi parce que ce procédé, plus souple que le tissage « mécanique », laissait à l'ouvrier une liberté beaucoup plus grande ; la laine était du reste le textile classique de la Perse depuis toujours. C'est donc le coloris des soieries qui s'écarte de la tradition perse (il y a eu une réaction, ainsi que nous le verrons, environ deux siècles plus tard). Cette situation a eu une conséquence inattendue. Les soies qui nous intéressent montrent en abondance la décoration par « cabochons », empruntée aux gobelins (voir par exemple le nº 311, pl. IV), mais la pauvreté du coloris fait que les ronds se détachent en clair sur foncé et que l'effet primitivement voulu est complètement perdu.

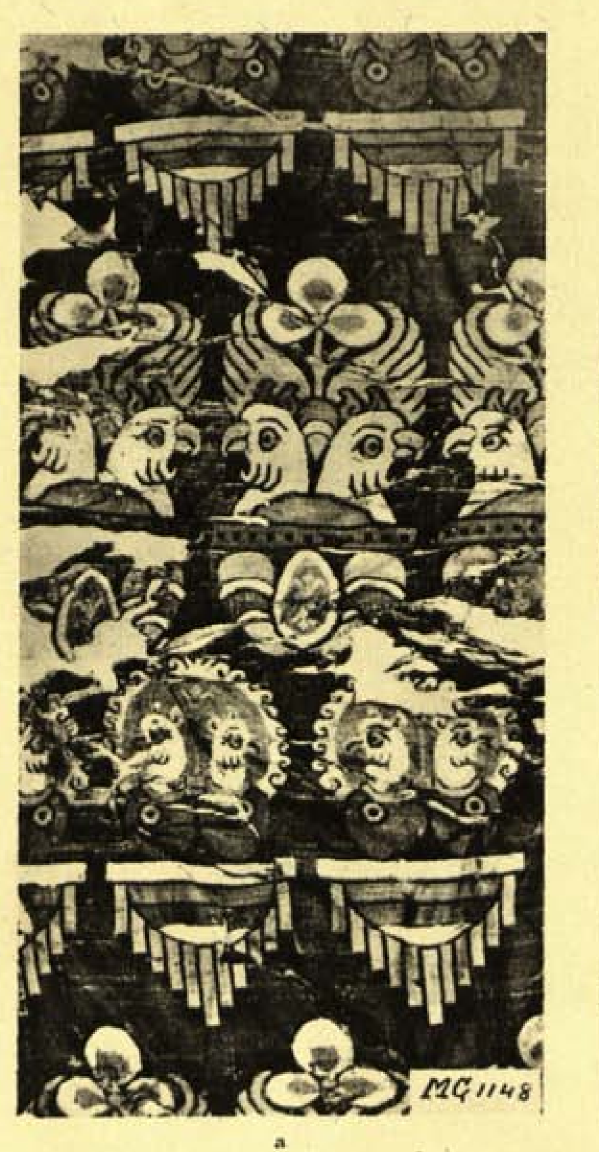
En Chine, nous trouvons un état de choses analogue. Les soies du début de notre ère sont d'une coloration discrète ; dans les étoffes Kozlov, nous ne trouvons guère que divers bruns et des tons olive.

Il semble bien que cette situation avait la même cause dans les deux centres d'industrie. La soie, bien que d'origine animale comme la laine, ne se comporte pas du tout de la même façon à la teinture. La laine supporte les bains bouillants, favorables à l'obtention de couleurs brillantes ; la soie, au contraire, exige beaucoup de précautions. Le fil fourni par le ver à soie doit du reste être débarrassé d'abord du « grès » formant gaine autour des fils proprement dits ; ce résultat s'obtenait autrefois d'une façon primitive et incomplète, en faisant fermenter la soie dans des fosses.

Ces différentes circonstances rendaient la teinture de la soie difficile. De plus, il faut considérer qu'à l'exception de l'indigo toutes les couleurs végétales de grande solidité exigent des mordants métalliques. C'est ainsi que l'alizarine (la garance) et les grains de Perse nécessitent comme nous l'avons expliqué (cette *Revue*, 1928, p. 242), un mordançage, aux sels d'alumine par exemple. Or, si la laine absorbe facilement les quantités nécessaires de ces sels, la soie y est réfractaire ; on a donc été amené, au début, à employer pour la soie des teintures végétales sans mordants métalliques et qui, par cela même, sont beaucoup moins solides.

Les soies d'Antinoé sont trop précieuses pour qu'on puisse s'en servir pour essais chimiques ; en Mongolie, au contraire, on a trouvé des morceaux de dimensions considérables et quelques centimètres carrés pourraient donc être sacrifiés pour rechercher la nature des colorants ; cela donnerait peut-être un point de départ également pour l'étude de nos soies de Perse ; il est en effet possible que les procédés particuliers employés pour la teinture de la soie soient venus de Chine en même temps que la matière première elle-même.

En ce qui concerne la partie de la Perse dans laquelle nos gobelins et nos soies ont été tissés, nous ne pouvons pas fournir une hypothèse satisfaisante.



a



b



c

a. - Soierie sassanide du Musée Guimet, Paris.
b. - Étoffe de coussin, gobelin sassanide du Musée Guimet, Paris.
c. - Soierie sassanide du Musée des Tissus de Lyon (aquarelle de Chazot).

ou des bandes se terminant en médaillons. Tout au plus a-t-on appliqué sur les manchettes, à côté d'un galon en tapisserie, une autre bande étroite de soie (« dame byzantine », M. G., Gayet, Cat. 1902, p. 34, où ce détail du reste n'est pas mentionné). Les soies d'Antinoé, d'après tout ce que nous voyons, ont été utilisées uniquement pour la décoration de vêtements perses, des caftans d'hommes, des jambières et des bottes, des robes de femmes aux larges bandes de soie descendant jusqu'en bas (Thaias, M. G., Gayet, Cat. 1901, p. 21).

Nous avons bien vu plus haut (fig. 1) une soie de Lyon, n° 397, dessinant une bande dont l'extrémité inférieure est arrondie, elle correspond donc aux besoins du costume byzantin, sorti du costume égyptien des premiers siècles ; c'est le seul exemple que nous connaissions d'Antinoé, tissé en vue de cet emploi ; si cette bande sur ce point est analogue aux pièces d'Akhmim, elle en diffère par le style et par les couleurs (fond bleu foncé, décor jaune et vert).

Certains motifs de nos gobelins de Lyon et des soieries que nous leur

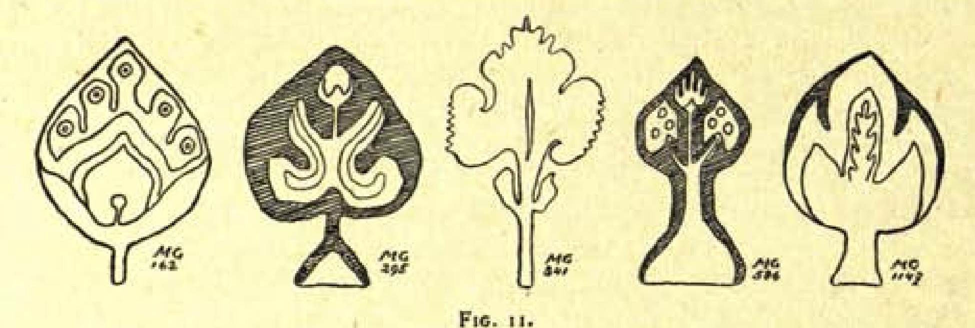


FIG. 11.

avons assimilées ont été dans la suite utilisés par les tisseurs d'Antinoé. Pour les étoffes en laine, on pourra souvent se demander s'il s'agit d'importation ou de fabrication indigène. Mais pour les châles et autres tissus en lin décorés à la mode égyptienne d'un semis très peu dense, nous pouvons affirmer sans hésiter l'origine égyptienne. Or, ces tissus sont nombreux à Antinoé et nous en trouvons beaucoup décorés de petites feuilles symétriques ou de médaillons avec ailes, le tout finement exécuté en couleurs vives et alternantes (fig. 11). Ces motifs se détachent le plus souvent d'un petit fond noir, comme nous l'avons vu sur les n°s 268 *a* et *b*, de Lyon (1).

Il est curieux de noter que l'Égypte n'a emprunté que ces motifs anodins et s'est abstenue de copier les protomes de bêtes fantastiques et les masques à coiffures compliquées.

Nous trouvons cependant sur un certain nombre de pièces qui peuvent

(1) L'art byzantin a fait un usage analogue de ces mêmes éléments perses, voir par exemple les mosaïques des voûtes de Saint-Georges de Salonique du début du ve siècle (André MICHEL, I, fig. 105, d'après MILLET, Hautes Études, c. 676).

être égyptiennes, des têtes à grande perruque, qui dérivent peut-être des têtes coupées du n° 39 M. G.

A côté de ces semis de médaillons et de feuilles, nous trouvons aussi l'influence des bordures perses, symétriques et colorées, qui se transforment peu à peu en tendant vers des stylisations de plus en plus sèches et filiformes.

L'arbre à trois branches du n° 266 *c* se retrouve modifié dans les n°s 255, 270, 1076 du Musée Guimet.

A mesure que les gobelins perses et les soieries d'Antinoé seront mieux connus, nous nous apercevrons que, tout en appartenant à la grande famille sassanide, ils forment des groupes très divers, non seulement comme style, mais aussi comme facture.

Il faut espérer que les récentes fouilles entreprises à Ctésiphon par E. Kuehnel nous donneront une idée de ce qui s'est passé sur l'Euphrate à l'époque qui nous intéresse et permettront d'attribuer à cette région une partie de nos documents.

R. Pfister.

LES ÉLÉMENTS PROPREMENT ASIATIQUES DANS L'ART

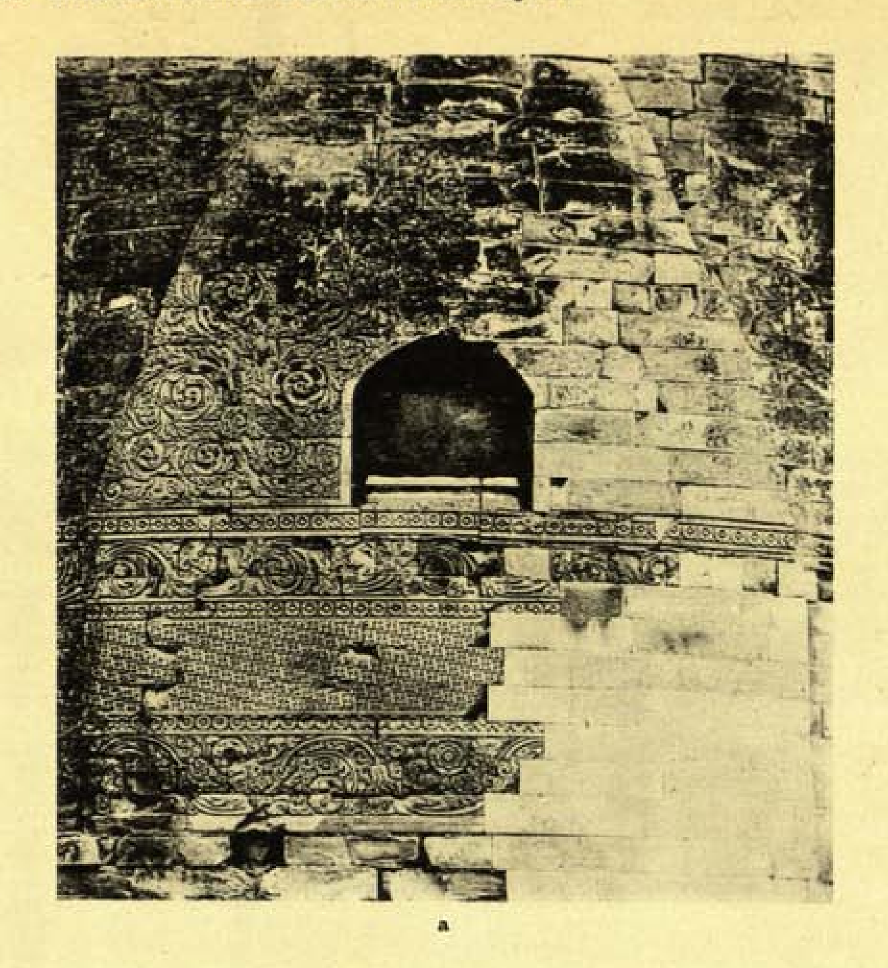
Où est la véritable Asie dans les arts plastiques ? Est-ce l'Asie antérieure ? Jusqu'à présent nous placions cette dernière au premier plan et nous croyions qu'elle avait, avec l'hellénisme, fécondé tout le continent. Est-ce rendre justice à l'Asie ? J'ai récemment, dans un livre intitulé *Asiens Bildende Kunst, ihr Wesen und ihre Entwicklung* (L'art plastique en Asie, sa nature et son développement), établi une distinction entre ses domaines avancés : l'Asie antérieure, l'Inde et la Chine (depuis les Han) et l'Asie proprement dite, l'Asie occidentale, septentrionale et orientale (jusqu'aux Han) groupées autour d'un centre qui est la Haute Asie. Il me semble que cette Asie proprement dite dépasse en importance ses domaines avancés, au point de vue de l'ancienneté aussi bien que des caractères propres. Dans deux articles de la *Revue des Arts asiatiques*, *le Lambrequin*, III, 1926, p. 24 sq., et *le Temple du Feu*, IV, 1927, p. 1 sq., j'ai tâté le terrain dans cette direction ; le livre ci-dessus, *Asiens Bildende Kunst*, classe mes recherches en un ensemble (étude des monuments), une partie générale (considérations sur l'essence de cet art) et une étude historique (explication de l'évolution). Je résume ici les trois parties, je passe sur les débuts qui rejoignent la question des origines de l'humanité et je pars de trois courants d'art, c'est-à-dire de l'époque où, entre le nord eurasique et le sud équatorial, s'établit un troisième courant, l'art des puissants (1) de la zone moyenne, époque où nous faisons d'ordinaire commencer l'histoire de l'art.

*
* *

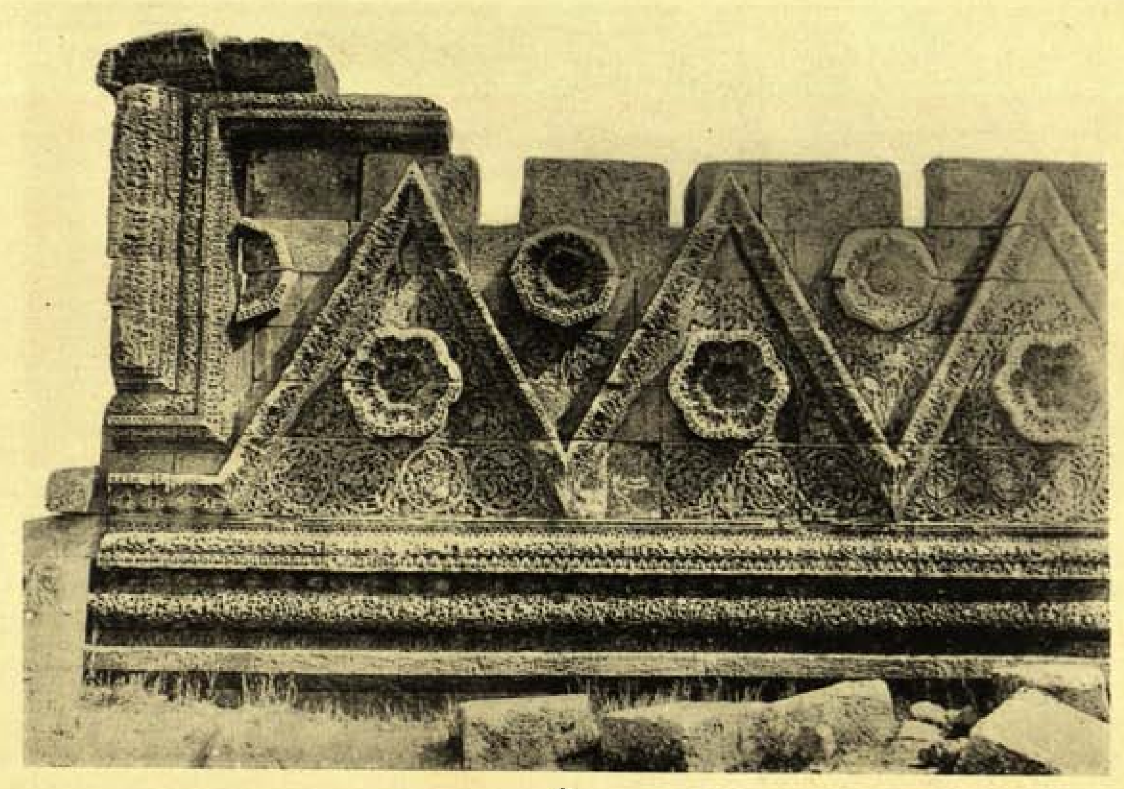
Nous sommes accoutumés à faire partir l'art plastique en Asie de l'art des puissants de la Mésopotamie. Mais imagine-t-on que cette manifestation particulière ait pu surgir sans que l'art ait déjà atteint dans toute l'Asie un certain degré de développement ? La naissance d'un centre de puissance est connexe à la conquête de la région mésopotamienne par un peuple du

---

(1) *Machtkunst*. L'expression se trouve expliquée plus bas.



a



b

a. - Sarnath : Damekh- stûpa, détail.

nord, qui aurait bien pu venir lui-même du nord de l'Asie. L'historien d'art se voit forcé d'admettre de plus en plus l'idée que ce sont des Asiatiques de la Haute Asie, de la frontière sibérienne (nous aimons à les appeler aujourd'hui peuples turcs) qui ont soumis les habitants de la Mésopotamie. Les plus anciens monuments conservés fournissent des indications d'après lesquelles on peut admettre que la classe dirigeante connaissait l'ornementation animale de Sibérie et, en outre, certaines caractéristiques de l'art des tentes, les unes et les autres particulièrement manifestes dans le dessin des ustensiles et des vases ; au contraire, dans l'art du bâtiment ce fut un « métier » indigène qui donna l'essor, issu de la construction en argile et élevant des murailles d'une épaisseur énorme. Les conquérants ont-ils amené avec eux la construction en brique crue, ou bien cette construction existait-elle déjà dans le pays d'entre deux fleuves ? C'est ce qu'on ne saurait pas établir jusqu'à présent. Tous ces principes anciens, on les souda ensemble pour les besoins de la nouvelle volonté de puissance et on leur donna l'unité ; le développement de l'art asiatique propre se poursuivit en Asie antérieure (qu'on peut séparer de l'Asie, car c'est presque une péninsule) de la même façon qu'en Égypte : le maître se crée un dieu, selon ses besoins, par conséquent à son image ; au-dessous le sujet se confond dans la couche inférieure de la masse. La cour, l'église, la civilisation sont bientôt dans la situation où nous les voyons d'ordinaire au cours des derniers siècles, dominant l'une à côté de l'autre et concurremment.

En Mésopotamie, l'art des puissants est aussi peu un art purement asiatique que l'art égyptien est un art purement africain. Là encore, des peuples du nord, venus sans doute de l'ouest, ont dû, les premiers, établir la puissance dont l'histoire s'est occupée de tous temps, la considérant comme décisive dans les destinées de l'humanité. Aujourd'hui, l'historien d'art sait que par là une incompatibilité s'est établie entre le Nord et le Sud, qui a pour effet d'arrêter leur développement naturel au cours des millénaires en Europe, mais non pas en Asie dans le Nord, ni en Afrique dans le Sud. Nous commençons à considérer l'Europe comme une victime de la puissance, à nous demander ce qu'est devenue l'Europe proprement dite, l'Europe originelle (ce sera le sujet d'un ouvrage spécial), de même que nous commençons aujourd'hui à chercher « l'Asie proprement dite ». L'espèce de rempart qu'ont élevé les états de puissance de l'Orient ancien, et qui nous fait croire qu'ils auraient seuls possédé l'art véritable, ne nous fait plus guère illusion. Le développement de l'art n'a pas eu seulement pour condition le courant de puissance, mais surtout le fait que le Nord a propagé son style autochtone, tout au moins en Asie. Nous nous tournons donc vers cette Asie proprement dite, et nous considérons le courant de puissance, déjà bien connu, du Proche-Orient, comme une force extérieure.

Beaucoup plus importante pour l'Asie proprement dite que le rayonnement de la Mésopotamie a été l'immigration de peuples du nord en Asie

occidentale, par conséquent dans une partie considérable du continent. Nous appelons couramment cette immigration : indo-aryenne. L'historien d'art sait pertinemment une seule chose : c'est que cette fois ce durent être des peuples européens, qui, au bord du toit du monde et par delà les frontières montagneuses et désertiques qui séparent la Mésopotamie de l'Iran, formèrent un centre intellectuel, lequel n'a rien de commun avec la Mésopotamie, mais dont l'influence n'a pas été moins vaste que celle de sa civilisation de puissance plus tard adoptée par l'Europe. Sur la piste de ses monuments, l'historien d'art reconnaît que toute l'Asie a été spirituellement fécondée par sa région occidentale et sa nouvelle religion nordique, le mazdaïsme originel, et que c'est la seule façon dont l'unité éthique des religions universelles postérieures puisse se comprendre.

Quand on étudie ce domaine ouest-asiatique, on ne doit pas partir de la puissance fondée par les Perses dans le sud de l'Iran, où apparaît déjà une mentalité toute pénétrée de la folie dominatrice des maîtres de la Mésopotamie ; il s'agit plutôt de cet Iran qui était déjà civilisateur dès avant la réforme de Zarathustra, de l'extrémité de cet entonnoir de peuples aboutissant au sud entre la mer Caspienne et l'Altaï et s'avançant jusqu'à l'Indus. C'est ce triangle transoxanique qui devint le foyer intellectuel de la vraie Asie ; de là dérivent le taoïsme chinois et le bouddhisme indien, puis le christianisme proche-oriental, enfin l'islam, tout au moins dans le domaine de l'art. Ce fut une folie que de vouloir reconnaître une influence de l'Asie antérieure ou de l'hellénisme, partout où le mazdaïsme joua le rôle de fécondant intellectuel comme l'avait joué sur la Méditerranée l'antique hellénisme. Ces deux mondes, aryen-oriental et aryen-occidental, c'est Alexandre qui, le premier et sans le vouloir, les ferma l'un à l'autre, bien qu'il fût plus préoccupé de l'héritage de puissance du vieil Orient que de la mise en contact des deux patrimoines de culture. Les Parthes brisèrent la puissance des Séleucides qui s'étendait d'Antioche à la Bactriane, le mazdaïsme reprit ses droits ; le christianisme et l'islam, dans la mesure où l'on peut en juger d'après leur art, devinrent ses héritiers. Tout cela, nous ne le voyions pas, parce que, aveuglés par la puissance du vieil Orient et de l'hellénisme, nous croyions qu'elle seule devait avoir constamment triomphé en Asie comme elle fit en Europe sur Rome et sur Byzance.

Je présente pour aujourd'hui quelques monuments de cet art mazdaïque jusqu'ici laissé de côté, avant tout l'important Mchatta, dont j'ai malheureusement envoyé la façade à Berlin. Là-bas, on s'entête à faire de ce monument un palais islamique se classant directement à côté de l'autel de Pergame, bien qu'il soit postérieur au Christ d'autant de siècles à peu près que Pergame est antérieure (pl. VI B). Sil'on place les combats de dieux de l'autel, dans leurs contractions de colère et de haine (déformation du style grec voulue par la nouvelle puissance des diadoques), à côté des gigantesques bandes de rinceaux seules conservées du Mchatta, on comprend l'esprit de l'art irano-

mazdaïque, qui connaissait la forme humaine (sauf quelques emplois exceptionnels) tout aussi peu que les Grecs primitifs et les Indiens. Si l'on veut voir ce que les Aryens ont apporté à l'Inde, il faut se pénétrer de l'esthétique de monuments tels que le *Damekhstûpa* de Sarnath qui date du VIe siècle après J.-C. (pl. VI A). Comme dans le Mchatta, l'ornementation se borne ici exclusivement à des formes géométriques et à des rinceaux, de vigne d'un côté, de lotus de l'autre.

Tel est l'art du vieil Iran quand il est resté pur de toute folie de puissance. Nous sommes tellement habitués à regarder la seule forme humaine comme susceptible de transmettre une signification par l'image, qu'il ne nous vient absolument pas à l'esprit de nous demander si les ornements du Mchatta ou de Sarnath n'auraient pas le sens de signes que nous devrions peu à peu apprendre à déchiffrer tout aussi bien que la forme humaine. Dans le cas donné, il s'agit de la représentation vieil-iranienne du Hvarenah qui dominait tout l'art religieux du mazdaïsme, de la même façon, pour ainsi dire, que le délire de puissance dominait l'art d'Égypte et de Mésopotamie. La feuille de vigne sur la façade du Mschatta signifie le Hvarenah tout aussi bien que les arcs groupés les uns au-dessus des autres ou les uns à côté des autres dans le palais bien connu des Sassanides à Ctésiphon. Les symboles sacrés s'adressent à la puissance et à la magnificence du dieu dont on implore la protection pour le palais dont nous avons la façade devant nous, pour ses habitants, pour les visiteurs. La création la plus importante du mazdaïsme a été finalement le temple du Feu, cette coupole construite sur un carré, assez souvent posée sur quatre pendentifs, qui a continué à vivre dans le temple vieux-slave ainsi que plus tard dans l'église orthodoxe. C'est le même type d'architecture dont nous avons encore des indices excellents, même pour l'époque préchrétienne, depuis Bagaran en Arménie (624-631) jusqu'à Germigny-des-Prés, près d'Orléans (806), sans compter quelques constructions des Visigoths d'Espagne. Il en a été question d'une façon plus détaillée dans l'article sur le *Temple du Feu* de la *Revue des Arts asiatiques*, ainsi que dans mes ouvrages sur les Slaves.

∴

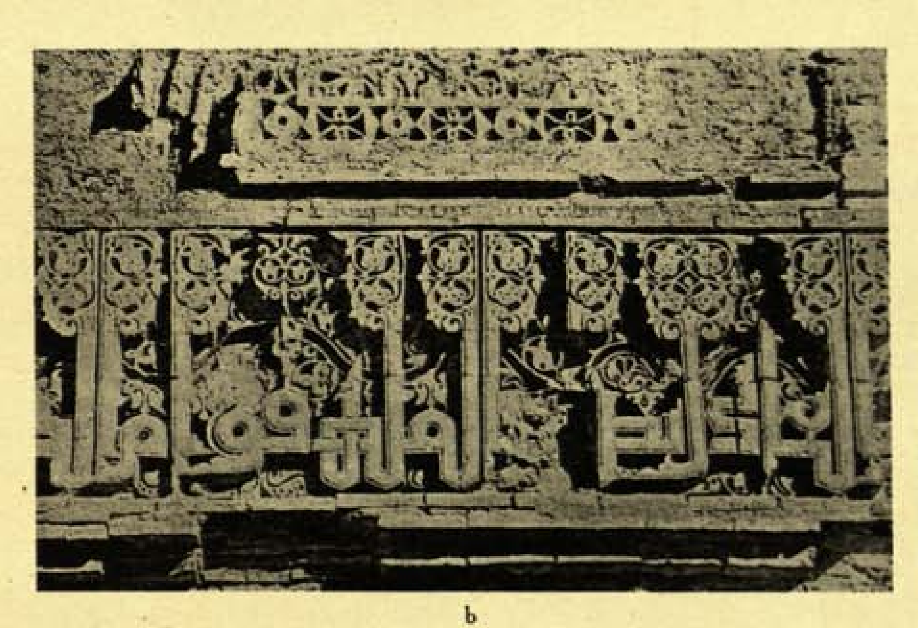
Nous n'avons jusqu'ici parlé que du mouvement de puissance en Asie antérieure et du génie indo-aryen en Asie occidentale. Dès l'époque préaryenne comme plus tard à l'époque du mazdaïsme et de l'islamisme, il faut rapporter cette Asie occidentale à la brique crue. Qu'on lise à ce sujet dans *Vers Ispahan* ce que dit Pierre Loti des monuments, bien mieux, des villes entières, de Chiraz et d'Ispahan. Cette brique crue est employée encore aujourd'hui dans les villages de l'Iran pour la construction des maisons (avec une coupole couvrant un carré) ; or, elle a pour suite égale-

ment tout cet art qui va directement à l'encontre de la construction grecque tout entière en bois : d'un côté, nous avons des murailles fermées, dissimulées ; de l'autre, une élévation composée de colonnes, architrave et fronton. Nous ne devons pas perdre de vue un seul instant l'opposition entre cette ornementation des surfaces, art vraiment asiatique s'il en fut, et l'ornementation grecque, car c'est ainsi seulement que nous arriverons à comprendre qu'une façade telle que celles du Mchatta ou du Damekh-stūpa ait pu être possible. Le déguisement des murailles en brique crue au moyen de matières précieuses a joué un rôle au moins aussi important dans l'apparition de l'art asiatique avec ses particularités, qu'antérieurement l'art des tentes qui avait fleuri en haute Asie. Il semble même que ce revêtement se soit approprié les dessins des tissus nécessaires à la tente, dès l'époque qui a précédé l'art de puissance de la Mésopotamie ; nous le trouvons déjà transposé en art monumental dans les murs à émaux polychromes du vieil Orient et un peu plus tard dans l'ancienne Perse, d'ailleurs l'art de puissance l'appliquera même à la forme humaine. C'est l'argile qui fut à l'origine employée, comme le montrent aujourd'hui encore les murs des fermes des Sartes à Samarkand. A quelle habileté on parvint dans le maniement de l'argile, c'est ce que montre une frise à inscription de la mosquée de Khargird en Khorasan (xıᵉ siècle, pl. VII B) : nous avons en même temps l'impression de ce que les anciennes inscriptions pehlvi, malheureusement perdues, peuvent avoir eu de maturité artistique.

*
* *

L'ornemanisme de l'Asie proprement dite dispose de modèles d'origine très différente, suivant qu'ils proviennent du centre, du nord, de l'est ou de l'ouest de cette Asie proprement dite. Le genre le plus ancien et le plus remarquable au point de vue de l'histoire de l'évolution semble être l'art sibérien. Il ne nous en est parvenu que des témoignages en or et de l'époque la plus récente. Minns, Rostovtzev et Borovka les ont rassemblés. Ce dernier seul concède qu'il peut s'agir d'un art indigène. Il faut compter avec le fait que cet ornemanisme s'était développé à l'origine sur d'autres matières, cela peut-être dès l'époque paléolithique. Les découvertes faites dans les récentes fouilles de Sibérie d'une de ces figures féminines si caractéristiques de l'art paléolithique nous donnent toute sécurité. Nous devinons la nature des matières avec lesquelles nous avons à compter, d'après le fait que cette ornementation animalière se rencontre aujourd'hui encore employée par les populations de l'Amour, en particulier les Gilyaques, dans certaines pièces en écorce de bouleau (fig. 1). On voit toutes sortes de rinceaux géométriques mêlés de poissons et d'oiseaux qui se retrouvent sur les objets d'or de Sibérie et nous donnent matière à réflexion

a



b



c

a. - Bijoux en or trouvés dans le trésor albanais (Metropolitan Museum, New-York).

b. - Inscription. Mosquée de Kargird en Khorasan (XI[e] siècle).

c. - Bas-relief. Musée Byzantin. Athènes.

à propos de l'origine des singulières initiales à poissons et oiseaux des plus anciens manuscrits sur parchemin. Qu'on relise à ce sujet mon ouvrage sur les Slaves et l'Asie.

Le rinceau géométrique lui-même est un modèle qui ne provient pas, comme on l'admet d'ordinaire, de la civilisation grecque, mais qui est beaucoup plus ancien et qui apparaît dans ses éléments constitutifs, la palmette, par exemple, dès l'art mésopotamien. Il semble, à l'origine,

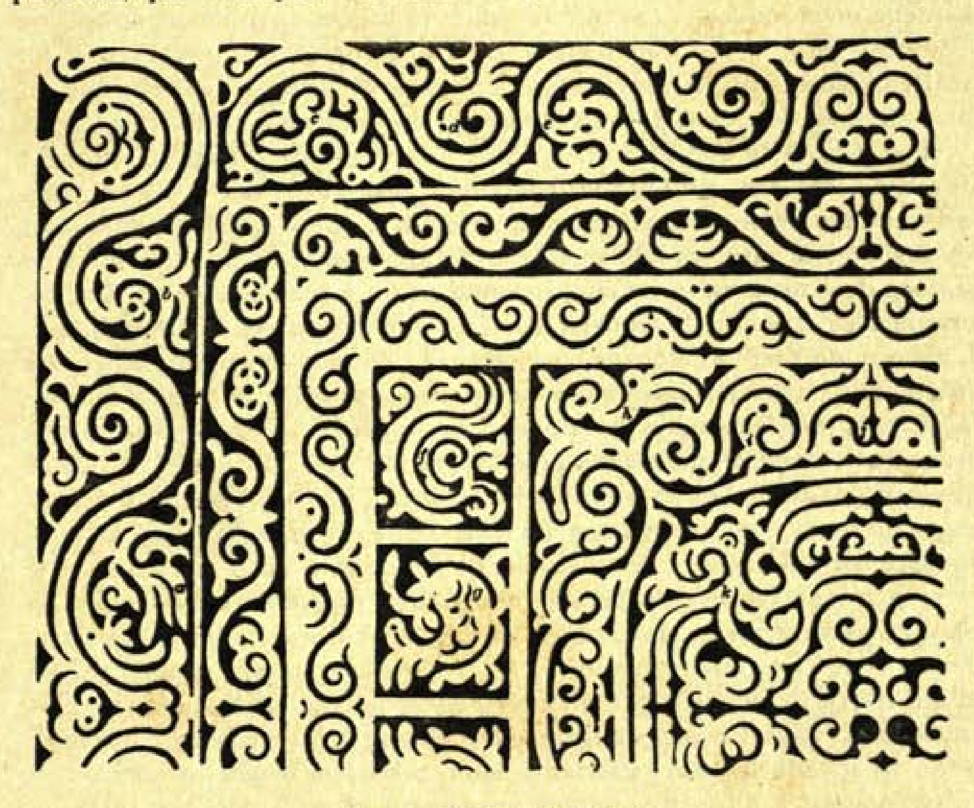


FIG. 1. — Ornement gilyaque.

particulier aux populations de la Haute Asie, et notamment aux populations turques que nous avons déjà nommées, à propos de l'origine de la puissance mésopotamienne. Dans mon livre *Altaï Iran und Völkerwanderung* j'ai, dès 1917, signalé cet état de choses, en référant le lecteur à l'ouvrage de A. Riegl sur les questions de style et l'industrie artistique de la basse époque romaine. Le livre entier était consacré à ce problème dans ses lignes essentielles. Le feston géométrique apparaît, à mon avis, chez les nomades, à la suite de l'ornementation par tailles obliques des ouvrages en métal. Les exemples les plus significatifs se trouvent dans les objets venus en Europe à la faveur de la migration des populations turques, Huns et Avares : parures en or des trésors albanais (pl. VII A) qui ne

présentent comme motifs que ce feston géométrique et la palmette, outre le griffon. Mêmes observations sur le trésor en or bien connu de Nagy Szent Miklos. Mais on trouve encore aujourd'hui des exemples de cet art des nomades d'Asie dans ces chaudrons en bronze qui apparaissent d'ailleurs assez souvent sur le marché des antiquités de Paris. J'en donne un exemple frappant (pl. VIII B); nous ne pouvons que nous étonner de la pureté du rinceau géométrique avec la palmette. C'est sans doute la raison pour laquelle nous songeons ici, comme pour les bagues de couteaux de Sibérie (Minoussinsk), à des objets grecs. En réalité, le chemin parcouru le fut vraisemblablement en sens inverse; mais il est compréhensible que les plus anciens spécimens de cet art ne nous aient pas été conservés en Asie.

J'en viens à ce que l'historien de l'art asiatique aussi bien qu'européen devra reconnaître comme une nécessité: c'est que nous devrions enfin tenir compte de ces lacunes énormes, résultant du fait que les monuments en matières périssables fabriqués avant l'apparition de la pierre dans les régions de l'antiquité orientale, hellénique, ou romaine (bois en Europe, brique crue et étoffes de tente en Asie), ne sont pas parvenus jusqu'à nous. L'histoire de l'art se retourne complètement dès que nous commençons à envisager ce fait. Nous reconnaissons alors que, dans l'architecture surtout, les formes fondamentales dominantes se ramènent au bois, à la brique crue et aux étoffes de tente, et que la pierre n'a guère fait qu'hériter de ce qu'on avait jusque-là élaboré en matière périssable. Qu'on songe au temple grec qui ramène à la maison de bois septentrionale, qu'on lise mon ouvrage sur l'Arménie; on se convaincra que la coupole surmontant le carré provient vraisemblablement d'une autre espèce de construction en bois, et, passant par la brique crue, s'est transformée en ce qui allait déterminer toute l'évolution ultérieure, à savoir la coupole sur pendentifs. En ce qui concerne précisément le rinceau géométrique, les éléments les plus importants sont les étoffes de tente auxquelles appartiennent en particulier ce qu'on appelle les tapis d'Orient, dont le modèle le plus ancien qu'on puisse présenter offre précisément ce rinceau géométrique (peintures du Tourfan).

Du rinceau géométrique, quant aux origines qu'il présuppose, semble bien provenir le modèle de ce que nous avons coutume de désigner dans l'art français du XVIII[e] siècle sous le nom de rococo: le goût du contraste des lignes asymétriquement enlacées, goût qui eut sa vogue en Asie presque deux mille ans plus tôt qu'en Europe. Les découvertes de textiles faites tout récemment par Kozlow, à Noin-Ula, sur les confins sibériens de la Haute Asie dans la Mongolie actuelle, nous en fournissent les exemples les plus surprenants. Je ne donne qu'une seule de ces nombreuses pièces, une sandale (pl. VIII A) présentant un motif rococo deux fois répété, qui eût fait la joie de toutes les dames au XVIII[e] siècle. On voit sur un fond moucheté, un semis de palmettes dont la pointe est, les deux fois, inclinée vers la gauche. De cette forme basique dérivent ces arabesques en forme de

mousse (petites palmettes) si caractéristiques du rococo européen et qui ont pris en Occident un aspect si grotesque. Nous connaissions depuis longtemps ce rococo asiatique. L'exemple le plus inouï du véritable rococo, c'est le coffret « Tamamushi » conservé à l'antique temple japonais de Hôryûji. Je reproduis un de ses panneaux (pl. VIII C) : il représente un sacrifice bouddhique. Au premier coup d'œil on croit avoir affaire (à gauche) à une fioriture du plus pur rococo. En réalité, c'est un paysage iranien typique : nous pouvons en fournir des analogues multiples en Extrême-

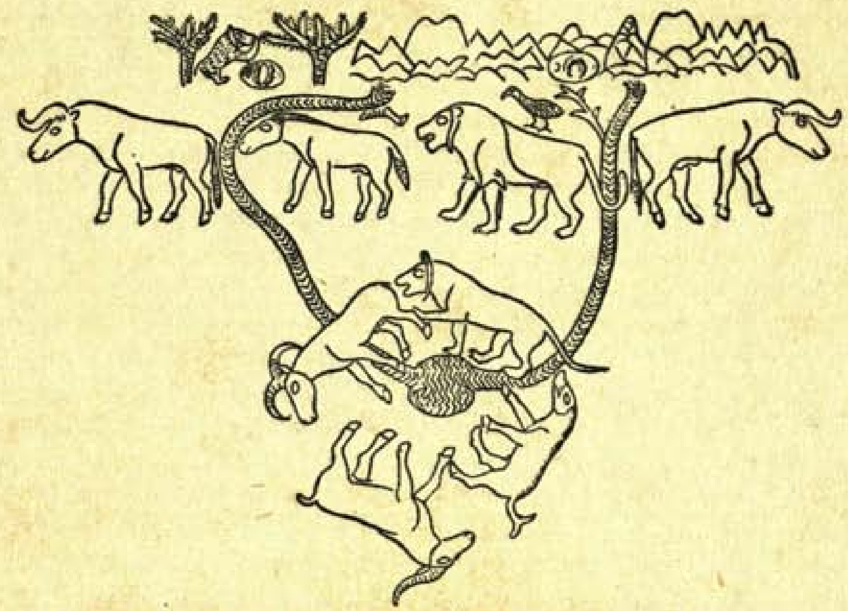


Fig. 2. — Paysage de la coupe d'argent de Maikop (Ermitage, Leningrad).

Orient et dans l'Inde. Aucune trace de réalisme dans la structure du paysage ; le paysage est essentiellement artificiel. De même que dans le rococo européen, des plantes semblent pendre des volutes asymétriquement ordonnées tandis que d'autres grimpent. Si l'on n'était pas sûr de pouvoir dater ce coffret de l'an 600 et s'il n'était pas bouddhique, on pourrait croire qu'il nous vient du XVIIIe siècle européen.

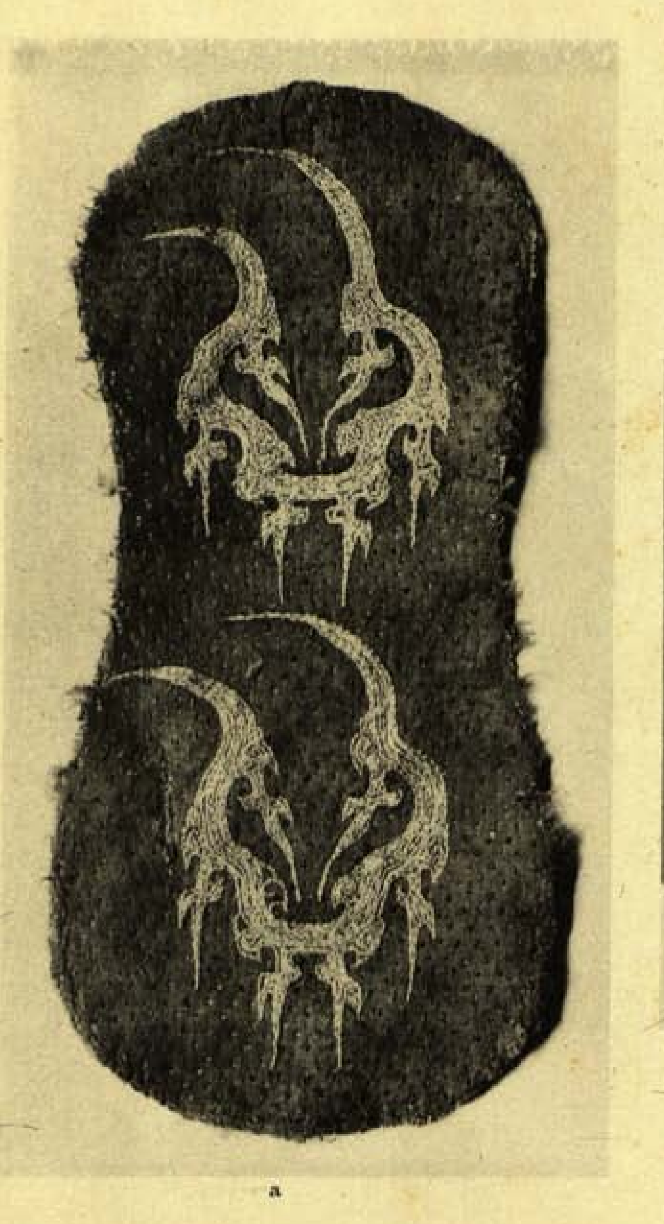
Avec ce document, nous tenons une des formes principales de l'art mazdaïque, le paysage. Si l'art grec et indien se sert de la forme humaine empruntée au Sud, l'art iranien a recours au paysage que semblent avoir apporté avec eux les Indo-Aryens. Un argument, tout au moins, en faveur de cette opinion, c'est la découverte faite en Russie méridionale de coupes en argent trouvées dans le *kourgan* de Maikop, district de Kuban et, semblant appartenir au IIIe siècle avant J.-C. Quand on développe la ciselure du bord du vase (fig. 2), on voit apparaître un paysage de montagnes tel qu'il en est souvent modelé sur les vases en céramique chinois de haute

époque. Les pics alternent avec les mamelons, puis viennent des conifères que mange un ours. De ces montagnes partent des rubans en chenille ou en arête de poisson descendant vers une rondelle sous le fond du vase. On peut croire qu'il s'agit de rivières aboutissant à un bassin commun. Quelle que soit la signification attribuée à ce paysage (le Caucase avec l'Euphrate et le Tigre ?), il s'agit en tout cas d'une scène qui ne prend sa valeur propre que par les animaux parcourant en haut la chaîne de montagnes et en bas le bassin.

Ce paysage est le type de ce que nous appelons à une époque ultérieure le style iranien, non seulement parce qu'il n'imite pas la nature avec réalisme, mais la met pour ainsi dire en gage (1) (qu'on se souvienne du paysage du coffret de Tamamushi) et encore et surtout parce qu'il présente comme ce dernier un caractère religieux. Quelle fut la religion septentrionale qui entre en jeu dans le vase de Maikop, peu nous importe aujourd'hui ; mais le caractère religieux du paysage lui-même se manifeste grâce au motif de la « circumambulation » qu'exécutent à deux reprises les animaux. Nous pourrions en douter si ce caractère religieux n'était pas devenu ultérieurement décisif pour le paysage septentrional en général, et l'iranien en particulier. Le Hvarenah, puissance et magnificence de Dieu, est rendu par ce paysage de la manière la plus frappante. J'en ai donné déjà, dans mon article *Le Temple du Feu*, quelques exemples significatifs tirés de l'art chrétien primitif. Qu'on place par exemple le paysage de la mosaïque du Bon Pasteur (mausolée de Galla Placidia à Ravenne) à côté d'un miroir religieux du Shôsôin japonais, ou qu'on remplace dans certaines mosaïques d'abside, comme celles qui nous restent de S. Apollinare -in-Classe, la croix dans l'auréole sur fond étoilé par la roue primitive, telle que la conserve encore l'art indien en tant que symbole religieux, et on a devant soi un paysage du Hvarenah purement iranien.

J'en reviens à l'art de la brique crue et au revêtement. Nous avons, jusqu'ici, parlé des techniques de revêtement de l'extérieur : terre cuite, dalles, stuc, etc... Pour l'intérieur des salles voûtées — et les temples du Feu étaient généralement voûtés — s'ajoute à ceux-là le procédé si important de la mosaïque dont il vient d'être question. Les absides des temples du Feu ont dû servir de modèles ; il est probable qu'elles présentaient de pareils paysages du Hvarenah. Tout temple du Feu comportait au moins une abside de ce genre et souvent quatre. A Germigny-des-Prés, c'est un fait non négligeable que des thèmes perses apparaissent sur les stucs et que la mosaïque représente des motifs que je n'ai trouvés ailleurs qu'à Tekor en Arménie. On n'a rien conservé de ces œuvres dans l'Iran. On finira, il est vrai, par s'occuper des temples du Feu presque anéantis. Dieulafoy en a déjà fait connaître un à Suse — mais y trouvera-t-on des mosaïques ? C'est douteux, parce que les voûtes n'ont, pour ainsi dire, jamais été con-

(1) *Versatzstücke.*


a


b


c

a. - Sandale. Fouilles de Kozlow à Noin-Ula (Hermitage, Léningrad).
b. - Chaudron de bronze. (Collection privée, Paris).
c- - Coffret « des Tamamushi ». (Hôryûji, Nara).

servées. En tous cas, il faudrait y prêter attention au cours des fouilles et voir si dans les décombres apparaissent ou non des cubes de verre.

Si on admettait que la mosaïque est issue de l'Iran, on s'expliquerait un des phénomènes les plus curieux du passage de l'art grec à l'art chrétien : comment il se fait que tout à coup la mosaïque apparaisse dans sa forme monumentale, dans l'ornementation de l'abside. L'art grec ne la connaissait pas encore sous cet aspect. Elle a passé vraisemblablement de l'Iran en Grèce en même temps que la construction des absides. Des restes de mosaïque à Tour-Abdin et des cubes de verre trouvés dans les décombres de Zwarthnotz prouvent la présence de la mosaïque en Orient à l'époque du christianisme primitif. Mais naturellement les monuments principaux sont perdus.

Nous avons touché à différentes reprises à l'art de l'Extrême-Orient. Avant l'époque Han cet art appartient entièrement au Nord : une preuve bien connue aujourd'hui en est fournie par les vases rituels en bronze. Dans les motifs d'ornementation de ces vases, se trouvent avant tout, à côté de l'ornementation animalière sibérienne, ces bordures sans fin découpées en lambrequin que nous connaissons déjà dans le revêtement de briques crues, et que nous supposons originellement naturelles à l'art des tentes. Les motifs ne sont pas venus de Chine en Haute Asie ou en Asie occidentale ; ils sont allés au contraire de ces régions vers l'Asie orientale. Mais l'influence la plus importante venue de l'ouest, la Chine l'a reçue par l'intermédiaire du taoïsme : ce fut d'ailleurs une influence morale. Ce n'est pas le bouddhisme qui pourrait avoir introduit en Chine le paysage religieux; ce dernier y avait déjà pénétré antérieurement et avait eu pour conséquence la floraison précoce de la peinture de paysage dans ce pays. On en trouvera des preuves dans le rouleau de Kou K'ai-tche et dans l'image du temple Zerinji à Tôkyô, un Bouddha assimilé à l'aurore; c'est l'analogue du Christ apparaissant à l'aube du Jugement dernier à Saint-Côme et Saint-Damien de Rome ; j'ai déjà cherché à le démontrer dans mon ouvrage : *Ursprung der christlichen Kirchenkunst* (L'origine de l'art religieux chrétien). Il ne s'agit pas d'un courant purement bouddhique : les paysages dits des lettrés le démontrent bien, ces paysages si pleins de sentiment, dont quelques-uns nous sont parvenus qui remontent à l'époque Song.

Je passe maintenant à l'expansion de l'art asiatique en Europe, expansion à laquelle Alexandre avait si largement ouvert les portes. Nous voyons toujours la pénétration de l'élément grec en Orient, mais dès 1902, j'ai, dans mes articles réunis sous la rubrique *Hellas in des Orients Umarmung* (L'Hellade sous l'étreinte de l'Orient), attiré l'attention sur la réaction qui s'étendit toujours de plus en plus jusqu'à la migration turque et qui apporta sur la Méditerranée le patrimoine artistique du mazdaïsme. Les principaux centres d'influence furent la Bactriane et l'empire des Séleucides ; avant tout, la capitale Seleukia sur le Tigre. Là, l'Orient et l'Occident se rencontrèrent et produisirent en commun la nouvelle forme d'art que nous appe-

lons hellénistique pour la différencier de l'art grec ou hellénique; à juste titre, car l'élément grec y a été complètement transformé pour servir au nouveau culte de la puissance, emprunté aux Perses. En même temps, par contre, le courant (iranien d'origine) d'ornementation et d'architecture s'épanche de l'Iran septentrional, gagnant toujours en force jusqu'à ce qu'il domine seul dans l'église Sainte-Sophie de Constantinople. Apollodore de Damas devient à Rome le principal agent de cette transmission. J'examine de plus près ces faits dans mon ouvrage *La Syrie dans l'art chrétien primitif*. Si le christianisme n'avait pas amené en Occident une interruption totale du développement de la voûte, comme en témoigne l'adoption de la salle d'assemblée purement utilitaire de la basilique couverte de bois, les églises chrétiennes auraient eu l'aspect de quelques-uns des bâtiments centraux de Ravenne, surtout S. Vitale que je considère, pour le revêtement de mosaïque et l'ornementation des parois et des chapiteaux, comme un exemple excellent du style du temple du Feu iranien.

Avec tous ces phénomènes nous touchons à un problème particulièrement important pour l'Europe : dans quelle mesure l'Asie a-t-elle participé à la naissance de l'art chrétien? La vanité européenne n'accorde pas que cette religion, que l'Europe croit avoir affermée, le christianisme, ait immigré (je parle de son art) sur la Méditerranée et s'y soit, alors seulement, pénétrée de traits hellénistiques. Cependant il est déjà bien établi que l'art chrétien était dépourvu à l'origine de tout élément figuratif, suivant en cela l'exemple iranien, et qu'il est devenu plus tard seulement ce que nous appelons en Occident l'art chrétien primitif, à savoir ce mélange de représentations indo-grecques avec des figurations iraniennes d'animaux, de plantes et de paysages, le tout présentant dans son ensemble et comme trait fondamental un caractère symbolique. Ce n'est que vers 400 qu'apparaît cette conception historico-sémitique qui, partant des écoles de théologie de Nisibis, d'Edesse et d'Antioche, introduit l'Ancien et le Nouveau Testament et s'occupe de divulguer la doctrine, même auprès de ceux qui ne savent pas lire. Si l'on veut un témoignage de cette évolution, qu'on lise la lettre infiniment caractéristique de Nilus du Sinaï sur laquelle je me suis assez souvent arrêté.

Il s'agit toujours, notons-le bien, de l'ornementation intérieure des églises, et du passage de l'ornementation symbolique par bordures avec animaux, scènes de chasse et de pêche, paysages, à la représentation de la forme humaine, d'abord purement symbolique. Il est peut-être bon de signaler ici qu'une église arménienne, celle d'Achthamar (915-921) offre encore, sous l'ornementation presque purement iranienne de l'extérieur, une large bande inférieure où nous trouvons les mêmes scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament que dans les catacombes et les sarcophages de Rome; elles sont intercalées ici dans un ensemble de caractère mazdaïque très accusé même en ce qui concerne l'architecture (pl. IX).

C'est l'architecture qui constitue le champ d'études principal pour les

influences de l'Asie proprement dite sur l'Europe. Si mes ouvrages sur le Mchatta et l'Altai-Iran étaient consacrés à l'ornementation, l' « Amida » et l'ouvrage sur l'Arménie avaient pour sujet la construction. Aujourd'hui, dans mon ouvrage sur l'Asie, je vois d'autant plus clair que je considère le temple du Feu comme une étape décisive dans l'évolution de l'architecture voûtée et plus particulièrement de celle où la coupole recouvre un espace carré. C'est de ce côté que l'Arménie a développé son architecture ecclésiastique particulière, et il est curieux qu'au moment où l'Église cherchait à introduire jusque dans ce pays la basilique, on ait abouti à un compromis comparable à celui auquel le baroque donna lieu près d'un millénaire plus tard, en Occident. Le fait le plus singulier pour nous autres, Occidentaux, c'est que la construction arménienne se dirigeait dès l'an 1000 vers une construction à contreforts dans le genre du gothique, avec arcs-boutants énormes (et d'ailleurs intérieurs) et ogives. C'est ce qui explique que Texier ait pu autrefois supposer que la cathédrale d'Ani avait dû être construite par un gothique occidental. En réalité on peut suivre la transformation progressive de cette construction en Arménie même en remontant jusqu'à la salle recouverte en coupole ; aucun doute que la cathédrale d'Ani ne date de l'an 1000 environ et ne soit de construction purement arménienne.

Nous connaissons l'architecture chrétienne de la région pierreuse de l'intérieur de la Syrie par Melchior de Vogüé, dont les hypothèses ont été récemment contrôlées et confirmées par l'expédition de Princeton. Le bizarre monument pseudo-voûté du Hauran, avec ses arcatures, recule devant la basilique sur colonnes couvertes en bois. Ce qui déforma toute notre conception de l'architecture de l'Asie, c'est que dans l'architecture chrétienne asiatique, c'est la Syrie que nous connûmes la première, et nous admîmes que l'hellénisme devait avoir eu la parole partout comme en Syrie. Ce n'est qu'en étudiant à fond l'intérieur de la Syrie qu'on reconnut que derrière le monde hellénistique il y en avait un autre, le monde mazdaïque, qui allait commander tout l'avenir après Alexandre. Mais les idées fausses étaient déjà si profondément enracinées qu'il faut aujourd'hui une véritable lutte pour faire rentrer l'Asie dans ses droits. Cela s'applique particulièrement au rôle joué par l'Asie dans l'art chrétien et islamique de l'Égypte, de la Syrie et de l'Asie Mineure. Mon ouvrage sur l'Égypte demeure inachevé ; j'espère que la seconde édition, nécessaire depuis tant d'années, de la partie rédigée par moi du *Catalogue général du Musée du Caire*, me donnera l'occasion d'en achever le manuscrit. Pour l'Asie Mineure, mon livre *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte* (L'Asie Mineure, pays nouveau pour l'histoire de l'art) cherchait dès 1904 à ouvrir la voie. L'intérieur semble être un avant-poste de toute la poussée de l'Iran même, de la Mésopotamie et de l'Arménie vers Byzance. L'église Sainte-Sophie à Constantinople ne se comprend que si Anthème de Tralles et Isidore de Milet ont mis tout ce qu'ils avaient appris en Orient au service de la volonté de de puissance d'un Justinien et de son besoin de pompe. Ce bâtiment

aujourd'hui unique n'est passé du plan croisé au plan basilical par suppression des demi-coupoles latérales que parce que l'Église exigeait une *gynaikonitis*. Ce sont les Turcs qui reconstituèrent dans leurs mosquées la forme primitive. Du reste, le nord de l'Europe orientale s'exprime à Constantinople d'une manière beaucoup plus marquée qu'on ne le soupçonne aujourd'hui encore.

L'Asie Mineure nous présente en outre, dans les sarcophages dits de Sidamara, une renaissance surprenante des formes humaines auxquelles se complaisait l'art grec primitif, et qui semblent avoir été, comme sur la coupe d'Antioche, refoulées par la vogue (venue de l'Iran) de l'ornementation symbolique. Les ornements grecs, faits non plus au ciseau mais au foret, vont de pair avec les formes de chapiteaux perses qui apparaissent bientôt après dans les ouvrages de pierre du Prokonnèse, avec leur ornementation en réseaux et en grillages ajourés. Mais la preuve la plus surprenante de la pénétration de l'Asie vers l'ouest est fournie par la vieille Hellade aux débuts du moyen âge. Il est inouï de constater combien l'art islamique s'y manifeste apparemment de bonne heure (aux siècles de ténèbres). J'en donne comme exemple la tablette au lion du Musée Byzantin d'Athènes. L'étrange arbre de vie avec le lion debout, l'ornement de l'écriture koufique (pl. VII B) sur le bord et le rinceau géométrique au-dessus (appelé arabesque) sont si nettement asiatiques qu'il convient d'y prêter attention quand on entend dire que cet art se trouve répandu en couches fort épaisses sur l'Hellade et surtout sur l'acropole et la Palæa-Mitropolis à Athènes. Il m'est impossible de penser que le mazdaïsme n'a pas ici préparé le terrain à l'Islam.

Dans le reste de l'Europe méridionale, il faut tenir compte de tout ce que les Goths y apportèrent de traits asiatiques (qu'ils avaient empruntés sur la mer Noire) dans leur manière de bâtir et d'orner leurs édifices. A la vérité, ils demeurèrent fidèles à la manière septentrionale, dans la mesure où ils écartèrent la forme humaine, mais c'est en même temps la preuve d'un contact moins intime avec les États de puissance circumméditerranéens qu'avec le goût irano-arménien. La démonstration la plus probante nous en est fournie par le tombeau de Théodoric qui rappelle les stûpas bouddhiques et la description de leur installation, de même que les tombeaux royaux arméniens, malheureusement perdus, du vieil Ani. Les Goths semblent avoir été les premiers à apporter dans le sud de l'Europe les bandes de tresses, qui plus tard furent adoptées par les Lombards et les Slaves du Sud en Italie et dans les Balkans. Vers le nord, cette sorte d'ornements eut une carrière indépendante mais elle fut peut-être, en partie, transmise par les Goths.

Si la participation proprement asiatique à l'art chrétien primitif s'est trouvée modifiée, fût-ce partiellement, par la volonté de puissance de l'Église de Rome et de Byzance, pour ne s'épanouir à nouveau qu'au moyen âge, cette Asie proprement dite n'en est restée que plus vivante dans



Église d'Achthamar, Arménie (vers 915-921).

l'art de l'Islam et cela jusqu'à nos jours. Les humanistes, et particulièrement quelques savants berlinois s'entêtent inconsidérément à prétendre, envers et contre tous, que l'art musulman doit s'expliquer par l'héritage de l'antiquité. J'espère toutefois que les études asiatiques n'en passeront pas moins à l'ordre du jour. La religion islamique trouve d'abord dans l'Iran un lit de civilisation tout préparé pour elle, du moins en ce qui concerne l'art. Tant qu'on n'a connu la formation de l'art islamique que par l'Égypte et la Syrie, il était loisible de s'en tenir à d'autres idées : sur ces territoires, en effet, la maison à cour intérieure (celle de Mahomet à l'origine) devenue mosquée, fut érigée avec les débris des vieilles églises, tout comme les basiliques romaines du christianisme primitif sortirent des monuments antiques. Ce n'est que dans le domaine de la brique crue que la mosquée revêtit une forme originale, comme plus tard l'église occidentale dans le style roman ; au lieu des colonnes pillées çà et là c'est le pilier en brique qui sert de base. La mosquée d'Achmed-Ibn Touloun (872) qui existe encore au Caire m'a conduit à en rechercher le modèle à Samarra. Les fouilles ont confirmé cette opinion. La brique crue a encore donné naissance au second type de la mosquée, la Medersa. Cette construction, qui fait aboutir les quatre *iwan* aux axes d'une cour carrée et ne présente pas de coupole, milite plutôt en faveur d'une influence turque que d'une origine purement iranienne. La pénétration précoce de l'influence turque dans l'évolution de l'art islamique est prouvée encore par l'apparition du rinceau géométrique (arabesque), tel que nous l'avons observé en variété infinie sur l'ornementation du bois et du stuc dans la mosquée de Touloun au Caire, et sur les pierres tombales de l'époque toulounide également au Caire. Nous rencontrâmes ensuite des planches semblablement découpées en Mésopotamie et, en Mésopotamie encore, les stucs de Samarra, alternant ici à vrai dire avec des ornements d'origine iranienne, qui ne devaient s'éteindre complètement, au Caire même, que sous les Fatimides. Les formes constructives et ornementales turques ne triompheront en Syrie et en Égypte qu'avec les Eyoubides, en Asie Mineure et en Mésopotamie septentrionale qu'avec les Seldjoukides ; on devrait trouver des exemples plus anciens en Transoxanie. Les Ottomans ont ensuite introduit la coupole, peut-être avec la collaboration des Arméniens.

Nous ne sommes pas encore au bout, si nous croyons qu'avec l'art dénué d'images du christianisme ancien et de l'islamisme, la poussée vers l'ouest de l'art iranien du mazdaïsme primitif se trouve épuisée. Il faut, au contraire, à la superstition que les humanistes ont répandue d'un « antique » émanant de l'Asie — en dehors duquel point de salut — opposer une autre conception : c'est que tout le nord de l'Europe s'est trouvé en relations étroites avec l'Asie proprement dite au point de vue des arts plastiques, exactement comme l'art des puissants de la région méditerranéenne et (finalement) de l'Europe occidentale, l'a été avec l'Asie antérieure. Ici l'hellénisme, là l'iranisme. L'histoire de l'art devra commencer

par ne pas considérer le nord de l'Europe comme un pays barbare, tout à fait primitif, système très commode pour l'histoire, mais qui, scientifiquement, représente des siècles d'erreur. Mise à part la question du nord de l'Europe en soi, cette région fut un terrain d'expansion extraordinairement fécond, aussi bien pour l'art sibérien que pour tout ce que les Indo-Aryens avaient apporté jadis en Asie. La route de ces migrations demeura ouverte, mais en sens inverse, jusqu'au jour où les Mongols et les Russes surent la fermer. Tel est le sujet de mes deux ouvrages : *Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas*, et *Die Altslavische Kunst*. Les entrelacs semblent être déjà iraniens à l'époque préaryenne ; ils passent en Europe par la route des Aryens et s'y trouvent complétés bientôt par l'art animalier venu de Sibérie, si bien que se développe à côté de l'entrelacs le rinceau animalier que nous pouvons enfin comprendre grâce aux travaux de Salin. Rien de commun avec cette autre ornementation de Sibérie, composée de poissons et d'oiseaux, qui chemine concurremment avec le parchemin vers l'Europe occidentale, en passant peut-être à travers l'Iran et l'Arménie pour reprendre la route du nord : les manuscrits mérovingiens sur parchemin peuvent être considérés comme dérivés de ce mouvement. Ils utilisent aussi un second motif de prédilection de l'Asie, la niche sacrée.

Si je jette un regard d'ensemble sur les raisons que je viens d'exposer pour que nous adoptions une nouvelle attitude vis-à-vis de l'Asie, il importe, me semble-t-il, que nous commencions par distinguer très nettement l'Asie proprement dite de ses territoires avancés, que nous avons jusqu'à présent maintenus au premier plan ; l'Asie Mineure, l'Inde et la Chine après l'époque Han. Ce n'est que si nous posons en principe une distinction absolue entre l'élément septentrional, sans pierre et sans figure humaine, d'une part, et l'art des puissants de la zone moyenne du globe, d'autre part, que nous parviendrons à des idées claires sur la nature de l'art asiatique et à des principes décisifs permettant de traiter l'histoire de son évolution. Alors seulement, nous serons aussi en état de rendre justice à l'Europe et de voir, à côté de l'hellénisme et de son art des puissants, l'iranisme, qui était en étroite relation avec le nord de l'Europe, commençant par emprunter à cette dernière et lui rendant plus tard, toujours par la vieille route des Aryens. J'espère revenir d'une manière plus approfondie sur la totalité de ces questions dans un ouvrage spécial : *Die Bildende Kunst des Erdkreises, mit besonderer Berücksichtigung der Nordkunst Europas* (L'art plastique du globe considéré en particulier dans l'art septentrional de l'Europe).

Je ne saurais conclure ces réflexions sans rappeler encore une fois la résistance à laquelle elles se heurtent. Trois groupes de gens s'y opposent : d'abord, naturellement, les théologiens qui ont pris position à Rome ; en second lieu les humanistes de toute nuance, soit que les archéologues classiques ne puissent cesser de penser à Rome, soit qu'ils ne veuillent jamais

reconnaître à côté de l'Hellade un second centre de création aryenne de haute valeur, à savoir l'Iran ; enfin les orientalistes qui croient encore que dans l'art de l'Islam, ce sont la Syrie et l'Égypte qui nous donnèrent tout ce qui allait subsister de l'héritage de l'antiquité. Le débat se concentre là aussi sur la reconnaissance de l'Iran et de cette Asie proprement dite que j'ai cherché à mettre en relief dans l'article qu'on vient de lire. Tout cela retrouvera sa place, lorsque, suivant la poussée du mouvement contemporain, nous aurons acquis aussi dans les sciences psychiques de l'esprit de plus vastes horizons. Je me suis efforcé d'être le pionnier de ce mouvement dans deux ouvrages : *Die Krisis der Geisteswissenschaften*, 1923 (La crise des sciences de l'esprit) et *Forschung und Erziehung*, 1928 (Recherche et éducation). Qu'on ne se laisse donc pas induire en erreur par les objections dirigées contre les idées que j'expose : il faut tenir compte, au contraire, du fait que notre époque exige dans tous les domaines une attitude nouvelle, et que ce changement ne peut naturellement pas se réaliser sans de rudes combats.

JOSEPH STRZYGOWSKI.

L'ORIENTALISME ET L'ARCHÉOLOGIE AU TURKESTAN RUSSE

Les premiers essais qui furent faits au Turkestan pour mettre l'orientalisme au service de l'étude de l'art et de la science ne remontent guère avant l'occupation de ce pays par la Russie. Jusqu'à cette époque, les expéditions organisées dans cette partie de l'Asie par le gouvernement russe étaient presque exclusivement de nature politique ou commerciale, elles n'avaient d'autre but que de préparer la pénétration russe en Asie Centrale. Ce n'est qu'en 1867 que l'orientaliste russe Lerkh entreprend un voyage d'études véritablement scientifique au Turkestan ; ses recherches d'ordre archéologique furent très remarquées à l'époque, mais il ne put atteindre Samarkand, les avant-postes russes ne dépassant pas Djizak et le défilé d'Ilan-Outa.

Avec la création à Tachkent d'organes de diffusion scientifique, l'orientalisme prit un développement plus sensible. Il se constitua d'abord dans cette ville une section de la *Société des amis des sciences naturelles de Moscou*, laquelle se transforma en *1897* en *Section de Géographie impériale du Turkestan*.

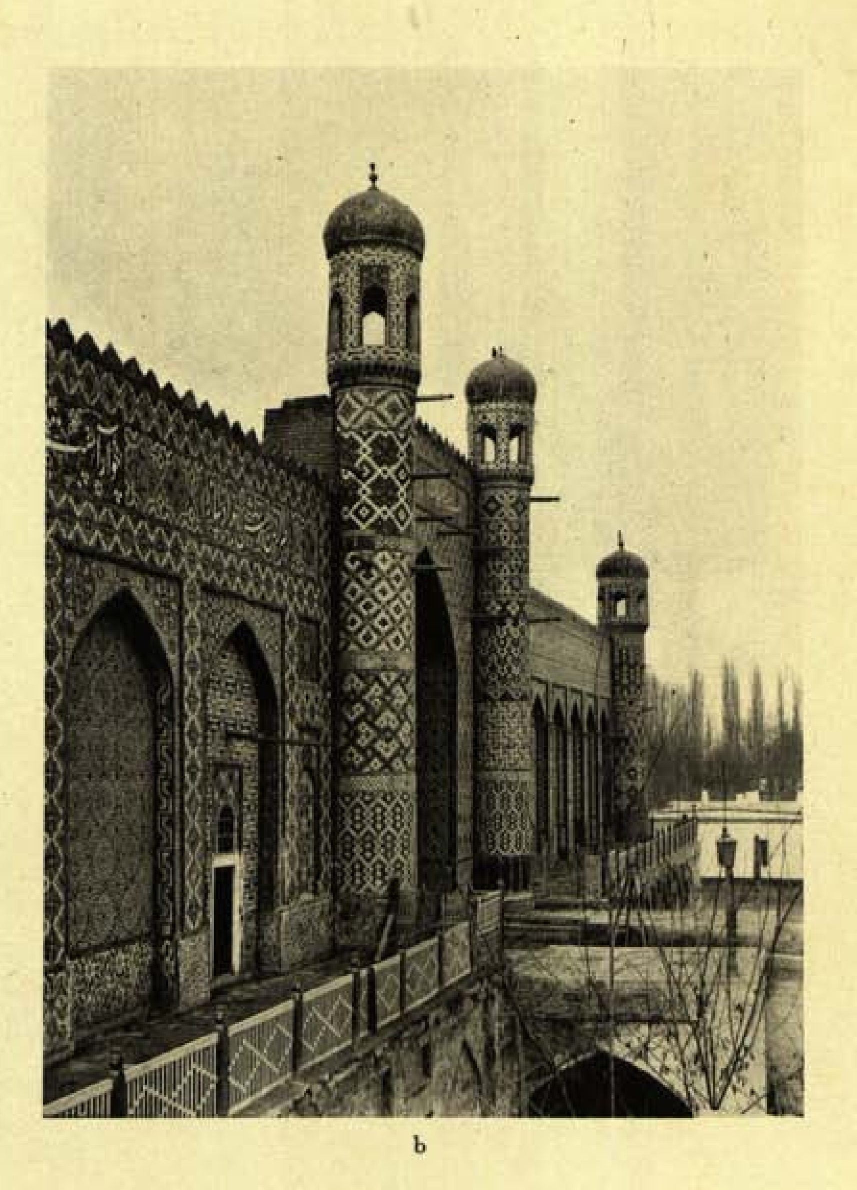
A peu près à la même époque, c'est-à-dire dans les derniers jours de l'année 1895, se fondait également à Tachkent, la *Société d'archéologie du Turkestan*.

Avec la création de ces deux sociétés, Tachkent devenait un centre d'orientalisme de premier plan ; le savant, l'explorateur, l'orientaliste venu de Russie ou de l'étranger était sûr de trouver dans cette ville, auprès de ces deux sociétés, tout l'appui désirable.

Il serait vain de parler de l'activité scientifique de ces deux sociétés qui trouvèrent le moyen, avec des ressources très limitées, de publier de remarquables travaux. Tout aussi vain serait de rappeler le nom de ceux qui donnèrent à la science une partie de leurs forces et de leur vie avec le plus complet désintéressement ; il suffira de signaler que déjà pendant ses vingt-cinq premières années d'existence, la *Société de Géographie du Turkestan* avait publié 169 rapports, qu'elle avait organisé 90 conférences où prirent la parole des professeurs éminents parmi lesquels MM. Voeïkov, Sapojnikov, Mahatchek, géologue autrichien ; Kozlov, l'explorateur de la Mon-



a



b

a. - La mosquée Chir-Dar à Samarkand.
b. - Le palais des anciens Khans de Kokand.

golie ; Mallittski, son président actuel ; Pankov, son secrétaire, etc. ; qu'elle faisait l'échange de ses publications avec 150 sociétés scientifiques de Russie ou de l'étranger.

De son côté, la *Société d'archéologie du Turkestan* a organisé depuis sa création, et jusqu'à la Révolution, de nombreuses missions, de fréquentes conférences ; elle a publié 2.200 pages de texte et 170 plans ou gravures.

Surviennent les événements de 1917. La vie scientifique du pays, si ébranlée par la guerre mondiale, s'arrête. Les sociétés se meurent et disparaissent avec la plupart de leurs membres et fondateurs. Il ne pouvait être question de recherches, d'expéditions scientifiques dans un temps si troublé, il s'agissait pour le moment de sauver les sanctuaires de la science, les musées et les bibliothèques. Le dévouement de quelques membres préserva d'une destruction partielle (en novembre 1918) la bibliothèque de la Société de Géographie du Turkestan.

Ce n'est qu'en 1921, que les sociétés scientifiques reprennent leur activité. Mais tout en emportant les sociétés scientifiques existantes, la tourmente révolutionnaire créait en même temps des organismes nouveaux qui allaient donner un grand développement au centre d'orientalisme de Tachkent.

Jusqu'en 1917, des cours de langues orientales, persan, chinois, uzbek, ourdou, fonctionnaient près la Direction militaire du Turkestan. Mais ces cours n'avaient pas un caractère permanent ; ils étaient destinés aux militaires désireux d'obtenir des missions politiques dans les pays voisins. Cependant, les cours du soir, à l'usage des fonctionnaires, comme nous pûmes nous en assurer nous-même, étaient très fréquentés. Il est vrai que l'enseignement de ces langues était aussi donné dans certaines écoles de la ville et notamment à l'École normale de Tachkent.

L'ouverture en 1918 de l'*Université du Turkestan* devenue de nos jours *Université d'État d'Asie Centrale*, celle de l'*Institut des langues orientales de Tachkent*, la réorganisation du *Musée municipal* dont nous fûmes chargé avec MM. Zaroudny, Divaïev et P. Nazarov, son transfert par la suite dans le somptueux palais de l'ancien gouverneur général du Turkestan, où, considérablement complété, il est devenu régional, favorisèrent le développement des études orientales.

Dans les premiers jours de 1920, un comité dit *pour les affaires des musées*, se constituait à Tachkent. Ce comité, placé sous le contrôle du Commissariat de l'Instruction publique de la République du Turkestan, était chargé en même temps de la conservation des monuments historiques et des œuvres d'art.

L'initiateur, M. Netchkine, délégué par la direction centrale de Moscou, sut grouper les éléments ayant fait partie des différentes sociétés scientifiques du Turkestan dont il organisa une commission. C'est à cette commission, dite des *Antiquités du Turkestan* (Turkomstarissa), que fut confié le

soin de se rendre à Samarkand pour l'inspection des œuvres d'art et des monuments historiques, en vue de leur restauration.

Le 15 mai 1920, l'expédition qui comprenait une quinzaine de personnes : ingénieurs, artistes, peintres, architectes, photographes, archéologues, partait pour Samarkand. L'expédition était placée sous la conduite de M. Netchkine son organisateur et en son absence, sous notre direction en tant que représentant du musée régional de Tachkent et que délégué des archives centrales de la République du Turkestan, siège du « Comité d'Initiative ».

A son arrivée à Samarkand, l'expédition s'accroît des groupements scientifiques locaux et des représentants du monde musulman. Les spécialistes furent groupés en sections et les travaux commencèrent.

Un mois plus tard, la Commission terminait ses travaux et présentait toute une documentation sur l'état de chaque monument. Une classification des dits monuments avait été faite ; elle les divisait en deux catégories ; à la première appartenaient les monuments trop vétustes et par conséquent voués à la ruine. Dans ce nombre, il faut citer la mosquée et le sépulcre de *Bibi-Khanim*, le sépulcre *Tchildoukhtaran* et le monument *Ichratt-Khana*.

Parallèlement à cette expédition, s'organisait à Tachkent une mission spéléologique, dont M. Bathenine fut l'initiateur et nous, l'un des organisateurs. Il s'agissait de l'exploration d'une immense caverne, dans les montagnes du Ferghana, au sud de Kokand. La terreur qu'inspirait aux habitants de la contrée cette caverne semée de gouffres, avait donné lieu à de multiples légendes. On l'appelle *Kan i-Gout*, « la grotte de la Mort », plus exactement la « mine de la Mort », car on la considère comme une mine depuis longtemps inexploitée.

L'expédition dura un mois. Les résultats n'ont pas encore été publiés, que nous sachions, mais ils ont fait l'objet de communications et les objets et ossements trouvés au fond des gouffres ont été déposés au Musée de Tachkent.

La nécessité de posséder une carte du pays, sur laquelle seraient fixés tous les points présentant un intérêt archéologique, se faisait depuis longtemps sentir. Déjà à la séance du 2 juin 1916, la dite société archéologique m'avait fait le très grand honneur de me confier ce travail. Les matériaux déjà en ma possession furent complétés, et deux ans plus tard, en 1918, la carte archéologique était fixée, mais la société d'archéologie dont les membres s'étaient dispersés n'existait déjà plus.

Le Conseil de la nouvelle Université de Tachkent, se substituant à la société disparue, prit possession de la carte et l'exposa dans la salle d'archéologie du Musée de Tachkent, mais le véritable original de cette carte se trouve encore en notre possession.

L'activité de la *Commission des Antiquités du Turkestan* ne borna pas ses travaux à la seule inspection des monuments de Samarkand, Anau,

Merv, Boukhara, Turkestan, etc., des travaux de consolidation, de restauration furent entrepris en premier lieu à Samarkand. Il s'agissait d'abord de redresser l'un des minarets de la médresseh d'Ouloug-beg, fortement penché à l'époque, de consolider le revêtement de briques émaillées du *Chir-Dar* où les lions disposés sur le fronton du portail menaçaient ruine, (pl. X, A), de renouveler le plancher du tombeau de Tamerlan, le *Gour Emir*, de réparer la toiture de certaines nécropoles au *Chah Zindeh* (pl. XI, B), etc.

Quelques travaux sous la direction de MM. Viatkine et Kastalski furent bien entrepris, mais le gros des travaux restait toujours à faire. Cependant, le 30 août 1925, la *Pravda Vostoka* d'Uzbekistan annonçait l'ouverture des grands travaux du *Chir-Dar*. Commencés au mois de mai 1925, les dits travaux, sous la direction de l'ingénieur Zassypkine, devaient durer trois ou quatre ans. Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici les difficultés que présentent de pareils travaux pour lesquels on prévoyait une équipe de 40 à 45 ouvriers, presque tous indigènes ; 5 *ousta*, autrement dit 5 ouvriers spécialisés, allaient être chargés de diriger certains travaux spéciaux ; l'un d'eux, le maître ouvrier Abdou Kadyr Bakiev, avait été chargé de faire des essais de cuisson de briques émaillées et ce n'est que lorsqu'on aurait trouvé le secret de la cuisson, que les revêtements extérieurs des murs du Chir-Dar devaient être exécutés.

En attendant, sur les 800 mètres carrés de murs extérieurs privés de leur revêtement, seuls 25 mètres carrés pouvaient être restaurés avec les réserves de briques qu'on possédait.

Quant à la mosaïque déjà détériorée, il ne semblait pas possible de la restaurer, attendu qu'on ignorait la façon de procéder pour découper la brique émaillée afin de lui donner la forme voulue. Les travaux concernant les toitures paraissent être les plus urgents de tous, car l'eau en s'infiltrant ramollit l'albâtre des plafonds et ravine les murs. On remplacerait les briques des toitures par des dalles de béton armé recouvertes d'asphalte. Les voûtes du deuxième étage seraient en partie refaites ainsi qu'une coupole.

Mais le travail le plus considérable serait la démolition et la reconstruction de l'arc principal du *pichtak* ou portail du Chir-Dar.

Dans le même temps, la *Commission des Antiquités du Turkestan* envisageait la création de nouveaux musées, notamment à Kokand (pl. X, B), Boukhara, Merv, Khiva, Kyzyl-Orda, Pichpek (actuellement Frounzé), Krasnovodsk, Karakol (Prjevalsk).

Le Turkestan allait désormais compter un nombre assez important de foyers d'orientalisme. En voici du reste une liste sommaire, pour ne citer que ceux de Tachkent :

L'Université d'État d'Asie Centrale, déjà citée.

L'Institut oriental de Tachkent, dont il a été déjà parlé.

L'Institut Kirghiz-Kazak.

Le *Musée scientifique d'Asie centrale*, l'un des plus riches de l'Union soviétique. Ce musée, dont il a été déjà parlé, a un caractère essentiellement oriental et local. Il contient de nombreuses collections et se divise en plusieurs sections : sections d'archéologie, de minéralogie, de zoologie, de numismatique, d'ethnographie, d'art militaire.

Le *Musée Central des arts décoratifs et appliqués*. Le *Musée historique*, créé dans la ville indigène et dans lequel se trouve déposé le célèbre *Koran* d'Osman.

La *Bibliothèque*, l'une des plus considérables de l'Union ; sa section orientale à elle seule compte près de vingt mille volumes et de nombreux manuscrits. Elle possède le célèbre *Recueil du Turkestan* (*Tourkestanski Sbornik*) qui comprend 591 volumes spécialement consacrés aux questions liées à la vie politique, économique et scientifique du Turkestan.

Parmi les musées régionaux, ceux de *Samarkand* et d'*Askhabad* présentent un intérêt de premier plan ; on pourrait en dire autant des bibliothèques, de celle de *Samarkand* en particulier.

D'autre part, le *Musée municipal de Namangan* devait être transféré à *Kokand* où s'organise un important musée dans le Palais des anciens Khans de Kokand construit par Khoudoiar khan (pl. X, B) ; là encore prendront place les collections du musée de *Ferghana* (Skobelev).

Enfin, à Boukhara même, une Commission pour l'étude des monuments historiques ayant été fondée en 1925, c'est à elle, sans doute, qu'a incombé le soin d'organiser un musée dont l'ouverture a eu lieu en 1927.

A ces foyers d'orientalisme essentiellement scientifiques, viennent s'ajouter des établissements nés de la Révolution, ayant un caractère de propagande orientale, comme l'*Université communiste d'Asie centrale*, ou bien l'*École orientale supérieure de guerre du Turkestan*, où l'on enseigne la technique militaire adaptée aux besoins de la propagande orientale ; l'*Université communiste d'Asie centrale Sakou* (Sredny aziatski Kommounistitcheski Ouniversitet), fondée en 1923.

L'enseignement se fait dans les différentes langues indigènes d'Asie centrale, notamment en uzbek, turkmène, kirghize, tadjik, tatare, ouïgoure, etc...

L'Université communiste a compté jusqu'à 500 étudiants, répartis en une vingtaine de groupes ; la plupart des auditeurs sont des dekhkans (paysans) envoyés par voie de recrutement organisé dans chacune des Républiques d'Asie centrale.

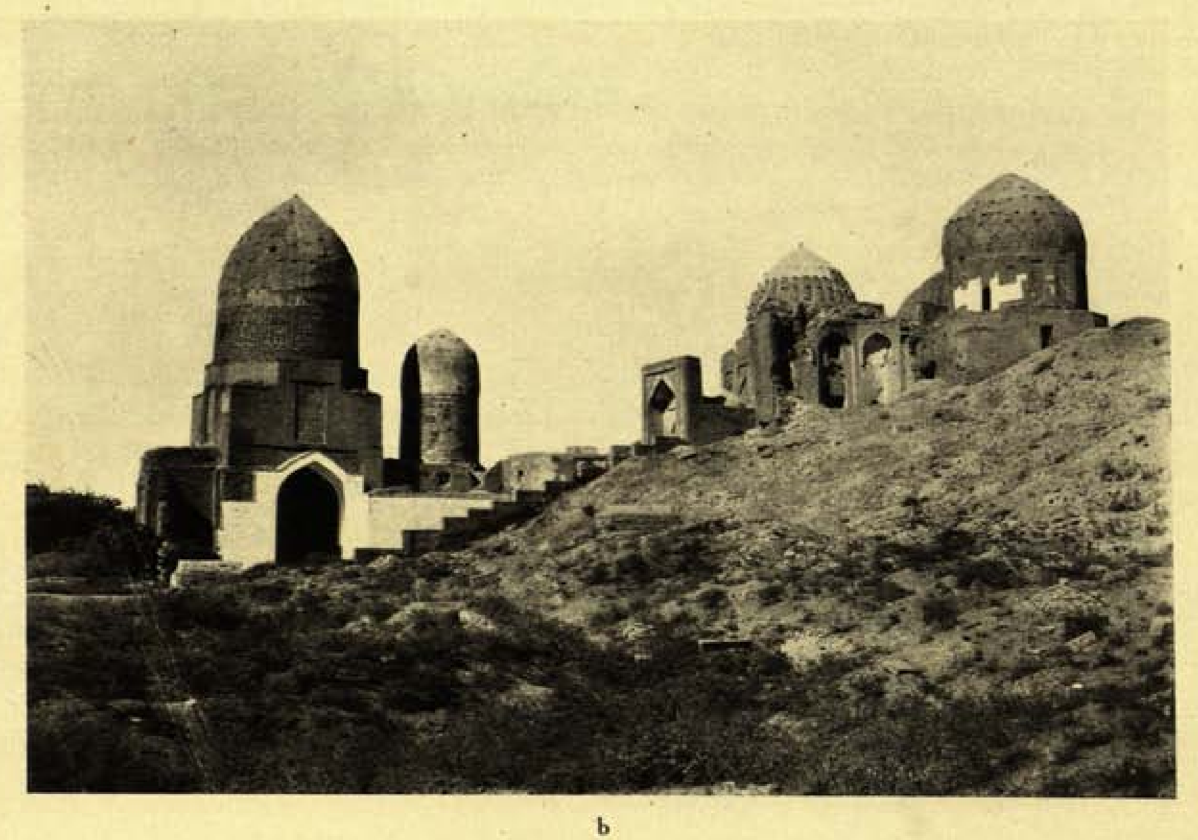
Parmi les auditeurs, d'après le *Novy Vostok*, n° 7, 1925, auquel nous empruntons ces détails, l'Université compte une soixantaine de femmes.

De même qu'à l'Université communiste, les cours de l'*École supérieure orientale de guerre du Turkestan* ont lieu en différentes langues ; ils se faisaient au début d'après la nouvelle orthographe, c'est-à-dire qu'aux consonnes formant les mots uzbeks ou turkmènes, on ajoutait des voyelles.

Cette réforme adoptée par les Kirghiz-Kazaks, les Turkmènes, les



a



b

a. - Mosquée Tilla Kari, Samarkand.
b. - Nécropole de Chah Zindeh.

Uzbeks, n'a pas été sans soulever certaines difficultés dans la lecture des textes antérieurs et dans la recherche des mots dans les dictionnaires.

De plus, ne connaissant que la nouvelle orthographe, il est difficile de lire un texte musulman étranger.

Depuis lors, la question de l'alphabet a évolué. Les caractères arabes ont été abandonnés et l'alphabet turc latinisé a été adopté.

Le nombre d'auditeurs, d'abord très limité (la première promotion, celle de 1923, ne comptait que quinze élèves), a sensiblement augmenté, surtout après la création des nouvelles républiques et l'introduction des langues locales.

D'autre part, la création d'une armée nationale indigène exige la traduction en langues locales du code militaire, des statuts, des ordres, commandements et manuels.

Cependant le *Novy Vostok*, nº 6, 1924), annonçait un changement radical des programmes; c'est ainsi qu'on renoncerait aux cours d'*islamisme*, de *droit musulman*, d'*histoire de l'Orient musulman* et autres sujets qui seraient remplacés par le *léninisme*, par l'*histoire contemporaine de la construction soviétique*, par l'*économie politique* et les *usages de l'Orient musulman*, par le *matérialisme historique*, la *constitution juridique et politique de l'Orient musulman*, le *droit étatiste* et le *droit international*.

Théoriquement les cours sont de 3 ans, mais il existe un plan d'études d'un an, lequel comporte :

1° Des cours de langue uzbèke ou kirghiz-kazak;

2° Des cours de tactique de la guerre dans les steppes et dans les montagnes;

3° Des cours de géographie du Turkestan ;

4° Des travaux dans les Archives de Tachkent pour l'étude de la guerre civile au Turkestan, notamment les anciens fronts d'Askhabad, du Sémiriétché et le front toujours en activité des *Basmatchis*.

∴

Le rôle des Associations scientifiques dans le développement de l'orientalisme se manifeste de plus en plus dans le cadre exclusif des républiques d'Asie centrale. A Samarkand, on vit le « groupe académique » solliciter des organes suprêmes de l'U. R. S. S. la restitution à la République d'Uzbekistan de certains manuscrits fort anciens et d'une grande valeur historique. Il demanda également la restitution d'une remarquable inscription sur majolique, placée autrefois sur la porte d'entrée du tombeau de *Tamerlan*, ainsi qu'une célèbre porte ouvragée, emportée de Samarkand bien avant la Révolution de 1917.

Le célèbre *Koran d'Osman* qui se trouvait autrefois à la Bibliothèque

Nationale de Pétrograd a été restitué à la République d'Uzbekistan ; il se trouve actuellement au musée indigène de Tachkent.

D'autres restitutions furent faites par la suite. Le 10 septembre dernier, on annonçait de Moscou que le Commissariat de l'Instruction publique de la Fédération de Russie, agissant de sa propre initiative, cédait aux musées d'Uzbekistan toute une série de tableaux du grand peintre russe de l'Asie centrale VERECHTCHAGUINE.

Le rôle de l'orientalisme est particulièrement sensible dans le domaine culturel national. Déjà dans le courant de l'année 1920, une association scientifique d'étudiants orientalistes s'était organisée près l'*Institut Oriental* de Tachkent. A peine créée, l'Association manifestait son activité par une série de rapports sur des recherches individuelles. C'est à cette époque que remonte la création de commissions scientifiques dites « nationales » près l'Université. De ce jour, l'activité des orientalistes du Turkestan s'élargit ; nombre d'indigènes font partie de ces commissions apportant leur tribut à l'édifice.

Les commissions « nationales » élaborent :

1° Un système d'orthographe qui en lui-même est toute une évolution dans la littérature musulmane d'Asie centrale ;

2° Des termes de manuels et de nouveaux manuels en langues locales.

Dans le même temps les membres les plus marquants de ces commissions, MM. DIVAÏEV et DOS-MOUKHAMMED, publient un ensemble de matériaux d'ethnographie, de folklore, de musique orientale, de spécimens de littérature populaire des peuples du Turkestan.

En 1921, l'activité scientifique se manifeste à la *Société de Géographie du Turkestan* par des recherches d'ordre ethnographique et géographique, par l'organisation de conférences et par la publication de comptes rendus et d'ouvrages.

La transformation alors envisagée des républiques sovietiques d'Asie centrale, la dissolution de certains États et leur reconstitution sur des bases ethniques, nécessitait l'établissement d'une carte ethnographique. En dehors de son intérêt scientifique la carte était appelée à fixer les frontières ethniques de chaque nouvelle unité. Il fallait, pour éviter les conflits qui s'élèvent toujours lorsqu'il s'agit de délimiter des territoires, prendre en considération : 1° la situation des puits et des pâturages, question vitale pour les nomades ; 2° déterminer la nationalité des intéressés, surtout parmi les sédentaires, chose parfois très compliquée en raison de la variété des éléments constituant certains villages : tadjiks et uzbeks — turkmènes et uzbeks — kazaks et karakalpaks — kirghizes et kazaks.

Deux hommes étaient particulièrement qualifiés pour fixer cette carte ethnographique :

1° M. ABOUBAKIR DIVAÏEV, l'auteur d'innombrables travaux sur les Kirghizes-Kazaks, possédant à fond les langues de ces peuples, ses compatriotes et coreligionnaires, professeur à l'Université du Turkestan ;

2° M. ANDREÏEV, professeur à l'*Institut des langues orientales* de Tachkent, éminent linguiste et ethnographe, possédant des travaux remarquables sur les groupes iraniens du Turkestan et notamment sur les Tadjiks ; enfin, le professeur KUHN, l'initiateur, qui fut chargé d'organiser la commission d'ethnographie dont faisaient partie, en dehors des deux chefs de mission, MM. DIVAÏEV et ANDREÏEV, un certain nombre de professeurs et d'étudiants de l'*Institut oriental* de Tachkent.

L'une de ces missions, celle dite du Syr-Daria, fut confiée à M. DIVAÏEV; l'autre, dite de Samarkand, fut confiée à M. ANDREÏEV. Elles se poursuivirent à plusieurs reprises en 1921, 1922, 1925 et en 1929. Elles furent plusieurs fois interrompues par le manque de fonds et par la présence des *Basmatchis*.

Voici dans leurs grandes lignes les résultats de ces missions :

Établissement de cartes ethnographiques ;

Établissement d'une nouvelle liste de tribus uzbèkes ; près de 50 noms de tribus ont pu être fixés pour la première fois ; ces tribus à leur tour constituaient des clans ; 150 de ces clans ont été repérés ;

Mise à jour de deux monuments recouverts de dessins, se rapportant au XII[e] siècle.

Acquisition de plus de 200 vases et bols en céramique, d'un usage courant il y a déjà quelque temps, dans la région d'Oura-Tubé.

Établissement d'une nomenclature de la production céramique du Ferghana, de Khodjent et d'Oura-Tubé.

Découverte de minorités nationales arabes et turkmènes parmi les Uzbeks de la province de Samarkand. Entre temps s'organisait à Tachkent une société pour l'étude du Tadjikstan et des pays iraniens voisins. Deux missions scientifiques s'organisent, l'une géographique, sous la direction du professeur KERJENEVSKI, l'autre sous la direction de l'ethnographe ANDREÏEV. La première se rend au Pamir, en 1925, la deuxième dans le Tadjikstan.

De savants turkologues entreprennent le dépouillement des vieux manuscrits conservés dans les Bibliothèques du Turkestan. En juillet 1925, le professeur BARTHOLD se rend à Boukhara pour y étudier les manuscrits musulmans de la *Bibliothèque Nationale*, M. VIATKINE étudie à Samarkand de vieux documents « vakoufs » conservés à la médresseh d'OULOUG-BEG.

Des recherches sont effectuées dans le mausolée du cheikh KOULALA à Chakhrissiabs. Ce monument qui date du XV[e] siècle fut élevé par ordre d'OULOUG-BEG.

Des fouilles sont effectuées à *Aphrosiab* sur l'emplacement de l'ancienne ville de Samarkand entre les VI[e] et XII[e] siècle, et des fragments de poterie, des monnaies remontant aux IX[e], X[e] siècles furent trouvés (pl. XII).

Il n'est pas sans intérêt de faire une diversion et de signaler un fait qui a peut-être passé inaperçu en Occident, mais qui marque un tournant dans

l'histoire de l'orientalisme russe, et une date pour la politique nationale des peuples du Turkestan. C'est la commémoration officielle *du 500e anniversaire de la mort* du célèbre astronome et souverain OULOUG-BEG. A cette occasion une séance solennelle fut organisée le 16 décembre 1925 au siège du Commissariat de l'Instruction publique à Samarkand avec le concours des sociétés scientifiques et de l'Université d'État d'Asie Centrale.

Les expéditions scientifiques se succèdent. Après la mission du savant naturaliste FEDTCHENKO au Turkestan, celle du professeur sociologue TCHERDANTSEV, en Kharezmie, du professeur agronome POSLAVSKI, en Boukharie, s'organisent les expéditions archéologiques de M. GORODETSKI dans la région du Tchou et de l'Issyk-Koul, en 1925, du professeur OUSPENSKI au Turkmenistan où il effectue des recherches sur l'ethnographie musicale, de l'académicien FERSMANN et de l'astronome BELAÏEV dans les sables du Kara-Koum en 1926, du professeur DEINEKE et du président de la Commission archéologique de Samarkand, l'orientaliste VIATKINE, au site de Termez en 1927, du professeur POLIVANOV, en Uzbekistan, pour l'étude des dialectes locaux en vue de la création d'une carte linguistique de cette république, de l'ethnographe ANDRÉÏEV au Pamir, en 1929, de la commission KRYLENKO également au Pamir en ce moment, où elle fait des recherches sur les gisements aurifères de la contrée.

Les résultats des travaux et expéditions scientifiques effectués au Turkestan ont été en partie publiés. Ce sont les brillants travaux du professeur turkologue, A. SAMOÏLOVITCH, sur la classification des langues turkes. Durant ses fréquents voyages au Turkestan, M. SAMOÏLOVITCH put recueillir des matériaux sur la littérature des peuples d'Asie Centrale, notamment trente-quatre manuscrits turkmènes.

Grâce à M. SAMOÏLOVITCH on a appris l'existence d'une cinquantaine de poètes turkmènes, alors qu'on n'en connaissait guère en Occident qu'un seul, digne de ce nom : MAKHTOUM-KOULI.

En 1922, l'*Université du Turkestan* publie les cours du professeur BARTHOLD sur l'histoire du Turkestan.

En 1924, M. BARTHOLD fait un exposé des récents travaux archéologiques effectués à Samarkand, à l'assemblée du Collège des Orientalistes du musée asiatique de l'Académie des sciences.

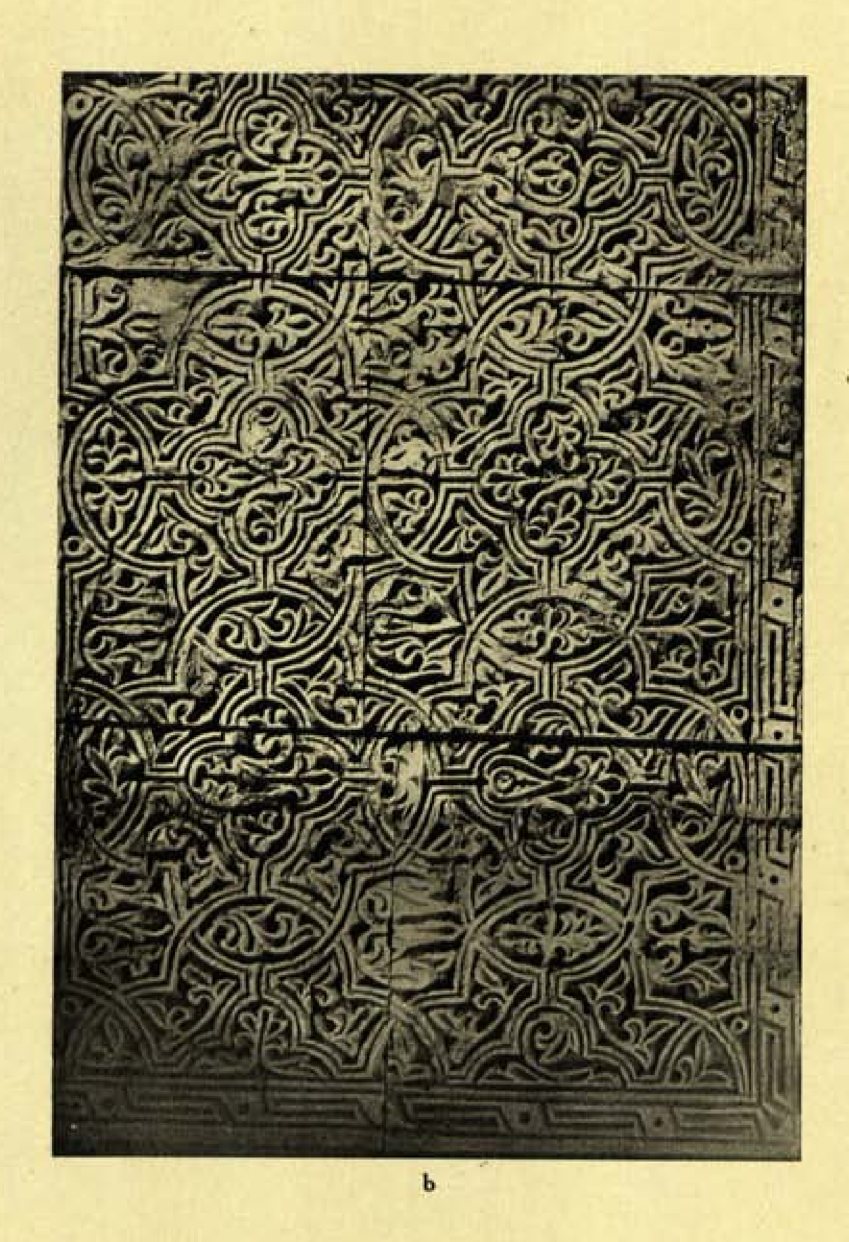
A la Société de Géographie du Turkestan toute une série de rapports sont présentés par quelques-uns de ses membres, par MM. SEMENOV sur les Djemchides, ANDREÏEV sur les résultats de sa mission dans la région de Samarkand en 1921, par KHAN N. IOMOUDSKI sur l'ancien lit de l'Amou-Daria (Ouzboï) d'après les récits turkmènes, etc...

En 1923, le professeur SEMENOV publie ses *Documents sur les Tadjiks*.

Cette même année, à l'occasion du 25e anniversaire de l'activité scientifique du professeur SCHMIDT, les étudiants de l'*Institut Oriental du Turkestan* publièrent un recueil des articles des collaborateurs et étudiants du dit *Institut*.



a



b

a et b. - Ornements en stuc de l'ancien palais de Tangatch Khan détruit par Tchinguiz Khan. Ruines d'Aphrossiab, Samarkand.

De son côté, la *Commission des Antiquités du Turkestan* et le *Musée d'Asie Centrale* publient les travaux des collaborateurs, notamment de MM. les professeurs Semenov, Polivanov, Andreïev.

L'année suivante 1924, M. Netchkine, président de la *Commission des Antiquités du Turkestan*, fait un long rapport sur l'activité du dit Comité en Asie Centrale à l'*Association scientifique des orientalistes de Moscou*.

A Tachkent, la *Société de Géographie de Turkestan* crée deux sections :

Une section d'ethnographie et une section d'archéologie, et aussitôt des rapports de cet ordre sont l'objet d'un exposé.

1° Rapports de M. Semenov sur la mosquée d'*Ahmed Iassavi* à Turkestan et sur la mosquée-médresseh d'Anau ;

2° Rapport de M. Masson sur les fouilles de *Chah-Zindeh* à Samarkand (pl. XI, B);

3° Rapport de M. N. Khan Iomoudski sur l'ethnographie des Turkmènes ;

4° Rapport de l'ingénieur Ténichpaïev sur la situation de l'ancien Balasagoun, etc...

En 1927, à l'occasion du trentième anniversaire de la création au Turkestan de la *Société de Géographie*, le secrétaire, M. Pankov, présente un rapport sur son activité pendant cette période. De ce rapport il ressort que la dite Société a organisé de nombreuses expéditions scientifiques, effectué de multiples recherches dont les résultats ont été consignés dans 42 volumes.

Par ailleurs, l'activité de foyers locaux d'orientalisme se manifeste par la publication de travaux intéressant la vie et l'art de chacune des républiques d'Asie Centrale. Telles sont les publications de la Société scientifique pour l'étude du Tadjikstan à Tachkent, sous la rédaction du professeur Kerjenevski, qui depuis 1925 a fait paraître des articles de professeurs et d'orientalistes russes distingués. A signaler également les travaux fort remarqués de l'*Institut de culture turkmène d'Achkabad* dans la revue qu'il publie depuis quelques années et les publications de livres, de revues, de journaux, etc..., des *Éditions d'État d'Uzbekistan*.

Tel est, dans ses grandes lignes, l'état actuel de l'orientalisme au Turkestan.

Joseph Castagné.

EXPÉDITIONS SCIENTIFIQUES SOVIÉTIQUES

FOUILLES DANS L'ASIE CENTRALE

I

L'expédition archéologique du Musée des Civilisations orientales (Moscou), sous la direction du professeur B. Denike, a fait de riches trouvailles dans le bassin de l'Amou-Daria, sur la frontière de l'Afghanistan, pendant l'automne 1928. Cette expédition est rentrée tout dernièrement à Moscou.

Elle a notamment exploré les ruines de l'ancienne ville de Termez, détruite au XIIIe siècle par Gengis-Khan. On y voit encore se dresser les ruines des mausolées, des murs, des ouvrages de fortification, disséminés sur un emplacement de plusieurs dizaines de kilomètres carrés dans une région inhabitée et désolée. Les investigateurs ont reconnu sur cet emplacement les traces des trois villes anciennes : une de l'époque prémusulmane, alors que le bouddhisme était prépondérant, et deux de l'époque musulmane.

Les fouilles ont mis à jour un vaste édifice, décoré de ciselures dans le stuc, d'une haute valeur artistique. Cet édifice remonte au XIIe siècle de notre ère. Sur le versant du Mont Kara-Tépé (montagne Noire) on a découvert plusieurs cavernes de l'époque prémusulmane. Sur la route de Shirabad, l'expédition a remarqué la Tour de Kaftar Khan (ou Tour des Pigeons) qui, d'après la tradition, servait autrefois pour les communications militaires à l'aide de pigeons voyageurs.

Les ornements découverts montrent le lien de la culture artistique de l'Asie Centrale avec celles du Tigre et de l'Euphrate, ce qui est confirmé par les rapports économiques qui existaient entre ces pays par l'Amou-Daria et l'Asie antérieure et que les géographes et les voyageurs arabes du moyen âge ont mentionnés. Ces rapports ont existé pendant tout le moyen âge du VIIIe au XVIe siècle.

En outre, l'expédition a relevé les traces de fours, des fragments de céramique, en argile cuite ou non, et des triangles particuliers pour la cuisson des vases. Au même endroit, on a découvert des restes d'architecture artistique, qui démontrent qu'en ce lieu il y avait très probablement dans les premiers siècles de l'ère chrétienne un grand temple bouddhique.

Des fragments de statues et d'ornements bouddhiques montrent qu'il y avait là une ville riche en temples, ainsi que l'a relaté au VII[e] siècle de notre ère un voyageur chinois, Hiuan Tsang, qui a compté environ 100 images du Bouddha, temples et autres constructions. Les riches ornements d'un travail très artistique, découverts sur les murs et sur les voûtes de l'un des anciens édifices, signalé par l'expédition sous le n° 1, montrent que cet édifice servait de villa à un Khan, probablement de la dynastie turque.

Parmi les trouvailles particulières, il convient de citer un torse d'homme en terre cuite du type hellénique, d'une grande valeur artistique, se rapportant probablement à l'art gréco-bactrien qui florissait sur les bords de l'Amou Daria au II[e] siècle de notre ère. Les explorateurs ont également trouvé beaucoup de monnaies de cuivre des époques indo-scythe et musulmane, et enfin des fragments en terre représentant des cavaliers, probablement antérieurs à l'époque musulmane.

Dans ces travaux topographiques, l'expédition a jalonné le parcours des anciens canaux, ce qui pourra servir à l'étude de l'ancienne irrigation de la région. Cette question n'a pas perdu son actualité et intéresse toujours au plus haut point la vie économique de l'Uzbekistan contemporain.

L'expédition du Musée des Civilisations orientales a fait appel au concours des personnes instruites de la région, et en particulier de M. Viatkine, représentant du Comité pour la protection des monuments anciens de l'Uzbekistan. M. Viatkine a découvert sur les bords de l'Amou-Daria, en y creusant une tranchée, des traces de l'époque dite samanide qui englobe le X[e] siècle de notre ère. On a découvert dans cet endroit des fragments d'ustensiles domestiques en terre et en verre.

L'importance de cette expédition dans l'Asie Centrale est considérable. Tout d'abord, elle donne une idée de la civilisation matérielle et de l'art des anciens habitants de ce coin de la vaste Asie Centrale soviétique qui n'avait pas encore été exploré jusqu'à présent. L'Asie Centrale servait autrefois de chemin de transit aux marchandises envoyées des Indes et de la Chine en Asie Occidentale et en Europe.

Les fouilles qui doivent avoir lieu prochainement en Asie Centrale montreront le développement de cette succession complexe et très intéressante de civilisations de l'époque prémusulmane et musulmane.

L'expédition de l'Asie Centrale organisée par le Musée des Civilisations orientales comprenait huit collaborateurs du Musée, dont deux sont étudiants de la Faculté ethnologique de la 1[re] Université de Moscou.

Les travaux de l'expédition ont duré un mois et demi.

V. TROITSKY.

II

L'archéologue de Tachkent, M. Masson, vient d'achever les travaux relatifs à la classification et à l'étude des objets qu'il a réunis au cours des fouilles faites par lui l'été de l'année passée, sur l'emplacement de la ville morte de Talas ou Taras, située au nord de Tachkent dans la vallée du fleuve Talas.

Les richesses extraordinaires et la haute civilisation de cette ville frappèrent déjà, voici 1.300 ans, le voyageur chinois qui visita à cette époque Talas. Environ le même temps, l'ambassadeur de l'empereur byzantin Justin, Disaboula, visita la ville et vint à la cour du khan. Le chronographe byzantin qui mentionne cet événement parle de Talas comme de la ville la plus peuplée de cet Extrême-Orient de l'époque.

Masson se dirigeait dans les fouilles d'après les témoignages des anciennes sources littéraires.

Ses fouilles donnent l'idée d'un haut développement des métiers de l'ancienne Talas. Les murs puissants de la citadelle attestent l'importance stratégique de cet endroit comme un avant-poste contre les incursions de nombreuses hordes nomades qui déferlaient des profondeurs du continent asiatique. Les cimetières, où l'on trouve des tombes creusées selon les rites de presque toutes les religions, témoignent de la tolérance de la population, tolérance qui résultait à son tour d'un grand développement des relations commerciales. La ville périt par suite d'une incursion dévastatrice des nomades.

En même temps que Talas, on explora l'ancienne capitale des Kara-Kitai, Balasoun. On la cherchait dans la vallée de la rivière Tchou, en réalité elle était située beaucoup plus à l'est, dans une région actuellement dépourvue d'eau. On trouva à cet emplacement un grand remblai en forme de colline, haut d'environ 10 à 12 mètres, qui gardait en son sein les restes de la citadelle avec quelques dizaines de tours. A l'intérieur de la citadelle se sont conservées jusqu'à nos jours les ruines du palais des Gourkhans, aux abords duquel sont épars les débris d'une grande ville, qui s'entassent les uns sur les autres dans un véritable chaos.

La classification détaillée des matériaux monétaires qui furent extraits de ces villes mortes nous permet d'avoir une nette représentation de l'économie de l'Asie centrale il y a 1.000 ans. Les monnaies révèlent clairement les échanges complexes d'hommes et de marchandises qui s'effectuaient alors entre la Chine, l'Asie Mineure, la Perse et le territoire de l'Afghanistan.

Non moins intéressantes sont les fouilles faites récemment aux environs de Samarkand, dans la R. S. S. d'Usbek où se trouvent les ruines d'une ville ancienne, Aphrossiab ; il y a plus de mille années, s'élevait à cet endroit une ville dont les destinées ne nous sont pas très bien con-

nues. Comme la plupart des villes du Turkestan, celle-ci fut au cours des siècles délaissée et dépeuplée et, réduite à un amas de ruines, elle fut ensevelie sous les sables. Les sables poussés par le vent sont dans un mouvement perpétuel et maintenant encore mettent à nu, de temps en temps, quelques fondements et quelques constructions isolées, quelques débris, etc. Ceci n'échappait point à l'attention des indigènes, et ils faisaient là des fouilles continuelles, y cherchant un trésor caché.

On fit à cet endroit un certain nombre de fouilles archéologiques, mais aucune d'elles ne fut menée à bien et, dans la plupart des cas, ces tentatives revêtirent le caractère de simples travaux d'orientation. Les meilleurs résultats sont dus aux travaux effectués sous la direction du savant orientaliste feu le professeur N. I. Vesselovski.

Au cours de cette année, Glavnaouka, de la R. S. S. d'Usbekistan, fit faire des fouilles archéologiques à Aphrossiab. Les travaux se poursuivaient d'après un plan rigoureusement établi et tendaient principalement à découvrir la succession des civilisations dans la ville. A cette fin, on explora les érosions naturelles qui se trouvent dans les rivages escarpés et dans les ravins. Une étude attentive de ces couches naturelles peut mener à des découvertes précieuses. Les travaux archéologiques étaient effectués par une commission spéciale formée du président du Comité d'Usbekistan pour l'étude de l'antiquité et de l'art, Viatkine ; du professeur S. A. Lioskowski, archéologue, V. R. Tcheiltko et du directeur du cabinet des travaux scientifiques Zagiff.

Tous les matériaux mis au jour au cours des fouilles se trouvent à présent au musée de Samarkand.

(Article inédit communiqué par la Société d'échanges culturels entre l'U. R. S. S. et l'étranger.)

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

JACQUES DE MORGAN, *La Préhistoire orientale :* 3 vol. gr. in-8° avec nombreuses figures dans le texte et planches en couleurs, 300 fr., Paris, Geuthner, 1928.

Ce bel ouvrage est à considérer comme le testament scientifique de Jacques de Morgan. Ingénieur des mines, il avait commencé son apprentissage en Picardie et en Normandie sous la direction de son père, préhistorien éminent. Puis il partit en Malaisie, devint directeur du Service des Antiquités de l'Egypte, fit des découvertes retentissantes, passa ensuite à la direction des fouilles en Perse, dont il avait assuré le monopole à la France, et élabora au cours des années une théorie générale de la formation et de la diffusion des civilisations dont ces trois volumes donnent, avec documents et dessins à l'appui, les éléments fondamentaux.

Il est toujours facile de critiquer de vastes synthèses comme celle-ci, d'abord parce que de nos jours aucun homme ne peut plus être vraiment au courant de tout ce qui se publie, du Portugal au Japon, du Canada à l'Argentine, dans sa propre spécialité ; puis, parce qu'au moment même de la rédaction, se produisent des découvertes, d'autant plus nombreuses de jour en jour que le nombre des centres scientifiques augmente partout et que, par la presse, plus de milliers de personnes s'intéressent, partout dans le monde, aux mêmes sujets.

Pour bien apprécier l'effort fourni par Morgan, il faut tenir compte de ces deux éléments de « vieillissement » ; l'ouvrage restera comme une mise au point de maints problèmes à un moment donné.

Le premier volume ne traite guère que de la géologie de l'Europe et de l'Asie, quant à leurs possibilités de peuplement. Un chapitre spécial compare les Magdaléniens français, qui avaient le renne, à certaines populations sibériennes (Kamtchadales). Morgan aurait pu faire mieux en utilisant les publications de la Jesup Expedition. Pourtant le tableau est intéressant.

Le deuxième volume concerne surtout l'Égypte préhistorique, domaine où Jacques de Morgan fit ses premières découvertes retentissantes, qu'il eut beaucoup de peine à faire admettre par les savants officiels de l'époque. C'est l'intervention du savant anglais Flinders Petrie qui força les égyptologues français à admettre que l'Egypte possédait une véritable civilisation « avant l'histoire ». Les dessins et les planches en couleurs du volume sont des documents qu'on ne trouve plus ailleurs.

Dès ces premières découvertes, Mor-

gan eut l'impression que la civilisation égyptienne était venue dans la vallée du Nil en partant de la Chaldée. Il revient sur tous les points discutés et renforce ici son attitude. Un autre chapitre, très intéressant, traite des découvertes de Morgan en Tunisie, où il était allé chercher les affinités du préhistorique tunisien et du préhistorique égyptien ; son rêve, il me l'a dit souvent, eût été de fouiller aussi la Tripolitaine; rêve repris et réalisé ensuite par Bates et d'autres, au fur et à mesure de la pacification du pays par l'Italie. Le terme proposé par Morgan de civilisation *capsienne* a été adopté par les préhistoriens ; depuis, Reygasse en a étendu l'application.

Le troisième volume, après plusieurs chapitres consacrés à l'industrie paléolithique de la Syrie et de la Mésopotamie, de la Chaldée, de la Susiane et de l'Elam (noter l'absence d'industrie néolithique dans la civilisation de Suse, la plus ancienne, et le grand usage de l'obsidienne dans l'Asie antérieure) traite en détail de la seconde période de la céramique susienne. Ce chapitre fondé en majeure partie sur les exposés de Pottier, comprend une discussion sur les deux systèmes archaïques d'écriture que Morgan pensait également dérivés d'hiéroglyphes idéographiques.

Après une rapide excursion en Extrême-Orient et dans l'Hellade, l'auteur s'attaque au gros problème de l'origine et des formes primitives du travail des métaux dans l'Asie antérieure, avec utilisation des points de comparaison fournis par l'Egypte, les Balkans, le Danube, l'Europe occidentale d'une part, l'Asie centrale et orientale de l'autre. Ici aussi les dessins de Jacques de Morgan sont excellents et bien choisis.

Vient enfin un chapitre sur l'une des questions les plus discutées en ce moment même, sur l'origine et la formation des écritures. Morgan regarde les signes linéaires égyptiens primitifs comme des simplifications des hiéroglyphes, et non comme leur point de départ, ni comme une écriture indépendante. Mais il déclare que c'est ailleurs qu'en Egypte qu'il faut chercher les débuts « de ce mode de fixer la pensée ». En Chaldée et en Elam aussi, l'écriture aurait commencé par être figurative; de même dans la plupart des autres pays (Chine, Mexique, etc.), sauf pourtant en Crète et chez les Hittites, où l'on « ne trouve pas trace de la pictographie originelle ». Celle-ci serait apparue en Occident dès le Magdalénien, ce qui nous amène à la question de Glozel, née après la mort de Jacques de Morgan. Aussi n'a-t-il pas discuté, ni même émis, l'hypothèse, à ce moment ridicule, d'une origine linéaire possible de certains systèmes d'écriture primitive.

Le chapitre des Conclusions, s'il ne modifie pas grand'chose aux théories générales déjà admises, est du moins intéressant en ce que l'auteur admet plusieurs lieux d'invention pour tels ou tels éléments de la civilisation globale. Jacques de Morgan était trop souple pour attribuer en bloc à toute l'humanité un seul système d'évolution générale.

Un index détaillé rend maniables ces trois gros volumes, qui sont le témoignage définitif de toute une vie de recherches, de fouilles et de réflexions.

Février 1929. A. VAN GENNEP.

Femmes d'Asie et d'ailleurs, par R. D'AUXION DE RUFFÉ, un vol : 12 fr. Bossard.

Neuf nouvelles écrites avec brio et rappelant de loin — par les sujets coloniaux seulement — Kipling et Conrad. Elles se lisent avec intérêt; elles ont un accent âpre, souvent déplaisant, et toujours très vulgaire. Le mépris des Asiatiques éclate à chaque ligne, comme dans un ouvrage bien différent du même auteur, *Chine et Chinois d'aujourd'hui*, où il était l'éloquent apologiste du Foreign Office.

Ars Asiatica, XII. — *Les miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston*, par A. K. Coomaraswamy, avec un avant-propos de Victor Goloubew. Un vol. gr. in-4°, 113 pp. + LXXXVIII pl. Éditions Van Oest. Paris-Bruxelles, 1929.

Parmi les nombreuses collections privées de miniatures orientales formées à l'époque où la vogue de l'art musulman atteignait son apogée, celle de M. Victor Goloubew se recommande par le choix heureux ainsi que par la sélection sévère des pièces qui la composent. Elle conserve de nos jours, après vingt années d'existence, son actualité artistique, en restant, comme jadis, le modèle d'une collection d'amateur érudit. Si elle présente des lacunes, inévitables dans toute collection publique ou privée, on ne saurait lui reprocher des fautes de goût. Connaisseur délicat en art oriental, M. Goloubew réunit dans sa personne à l'érudition solide du savant cette sensibilité pour les belles choses, sans laquelle toute collection risquerait de se transformer à la longue en assemblage pédantesque et fastidieux. Il a réussi, en évitant l'obsession de toute idée pédagogique, à créer un ensemble exquis, dont la diversité même témoigne de cette unité supérieure inhérente aux vraies œuvres d'art.

Le catalogue de cette collection, qui vient de paraître aux éditions G. Van Oest, met à la portée des investigateurs ses richesses artistiques. Son texte a été rédigé avec soin par M. A. Coomaraswamy. La traduction et l'analyse des nombreux textes calligraphiques arabes et persans sont dus en majeure partie à l'érudition de M. A. Martinovitch. La collaboration de ces deux éminents orientalistes a doté l'histoire de l'art musulman d'un catalogue descriptif qui est en même temps un instrument de travail précieux. Nous nous bornerons à son sujet aux remarques suivantes.

Il est à regretter que le nombre des fautes laissées dans la transcription des noms persans soit aussi considérable. Le nom Behzâd ne prend pas de point sous l'h (N°s 31 et 77), tandis que le nom Ḥâfiẓ se transcrit avec un point sous l'H et un autre sous le z (N° 121). Ce dernier est remplacé dans le *Catalogue* par un d avec un point souscrit, ce qui est inexact, vu que ce signe est déjà employé pour désigner la lettre *ṣâd* (dans Riḍâ, par exemple). Le point sous l'H placé à tort dans le nom Ḥâshim (N° 140) aurait été à sa place sous le z du nom Niẓâmî (N° 45). La transcription « mogol » au lieu de « moghol » est actuellement abandonnée de la plupart des orientalistes, comme inexacte. Nous arrêtons ici, sans l'épuiser, l'énumération des fautes de transcription qui risquerait de devenir fastidieuse.

La description du « Darbâr de Jahângîr » (N° 122), l'une des pièces capitales de la collection, est loin d'être complète. Au lieu de donner en transcription les noms écrits sur les personnages ainsi qu'une serpente numérotée qui aurait permis de situer les inscriptions, M. A. K. Coomaraswamy renvoie le lecteur aux indications contenues dans les *Miniatures persanes* de Marteau et Vever (pl. 234) qu'il taxe pourtant, sans les corriger, d'inexactitude. Il résulte que l'investigateur désireux d'entreprendre l'identification des personnages représentés sur cette peinture consulterait avec plus de fruit l'ouvrage de Marteau et Vever que celui de M. Coomaraswamy consacré cependant à la description de la collection dont la peinture en question fait partie. D'autre part, l'identification des personnages donnée par l'auteur du Catalogue aurait pu être poussée plus loin. Il est facile de reconnaître dans la foule des courtisans empressés autour de Jahângîr, le prince Parvîz, Ï'tmad ad-Daulah, Âṣaf Khân, Khân 'Âlam ainsi que bien d'autres personnalités de l'entourage impérial. La comparaison de cette peinture avec le portrait collectif de Jahângîr et de ses courtisans du Victoria and Albert

Museum de Londres (I. M. 9.-1925) aurait facilité cette tâche, d'autant plus que les personnages de ce portrait portent des inscriptions indicatrices. En négligeant ce rapprochement, M. Coomaraswamy ne nous a pas donné la description et l'analyse du « Darbâr de Jahângîr » que nous promettait son érudition. Nous avons toutefois la satisfaction de constater que l'éminent auteur du *Catalogue* a renoncé à son ancienne erreur qui consistait à reconnaître dans le « Darbâr de Jahângîr » celui d'Akbar, contrairement à l'opinion de tous les orientalistes, M. Schulz excepté.

Tout en partageant au sujet du « Joueur de flûte » (N° 110) l'opinion de M. Coomaraswamy en ce qui concerne l'attribution de cette peinture à l'école moghole, nous hésitons à admettre que ce soit un portrait de l'empereur Jahângîr. Ce dernier, à notre connaissance, n'a jamais porté de barbe.

Il nous paraîtrait plus exact de dater les trois peintures persanes, décrites sous les N°s 49, 51 et 72, non de la fin du XVIe, mais bien du début du XVIIe siècle, époque indiquée par la forme des turbans. Le portrait de Nâdir Shâh (N° 155) est purement persan. Il n'a rien de moghol, non plus que le dessin représentant un coq (N° 157). Le personnage figuré sur le dessin N° 146 nous rappelle plutôt l'empereur Shâh Jahân qu'un courtisan (l'aigrette de son turban semble confirmer une origine princière). Le portrait non identifié (N° 147) est celui d'Islâm Khân Rûmî (voir un portrait identique à l'India Office Library, Johnson, vol. I, fol. 11), Il aurait fallu donner la transcription et la traduction des inscriptions sur le portrait équestre de Moḥammed Shâh (N° 153).

Notre critique, comme on le voit, ne se porte que sur les détails. MM. Coomaraswamy et Martinovitch ont réalisé un beau livre digne de leur érudition et de la Collection Goloubew, En parcourant les illustrations splendides qui accompagnent le texte, dont l'exécution fait honneur aux Éditions Van Oest, ceux qui eurent l'occasion de visiter la collection Goloubew, lorsqu'elle était encore en France, éprouveront une vive satisfaction de la revoir dans son intégrité. Ces miniatures précieuses qui constituaient, il y a quinze ans à peine, l'attrait de l'un des salons les plus raffinés de Paris, enrichissent maintenant, puisque le destin l'a voulu, un des plus grands musées d'Amérique.

IVAN STCHOUKINE.

Arménag Bey SAKISIAN. *La Miniature persane du* XIIe *au* XVIIe *siècle.* Gr. in-4°, XIII + 175 pp. + 106 pl. dont 2 en couleurs. Editions G. Van Oest, Paris-Bruxelles, 1929.

Le domaine de l'art musulman vient de s'enrichir de l'ouvrage important de M. Sakisian qui embrasse sept siècles de peinture persane, apportant en plus une documentation intéressante sur des œuvres recherchées par l'auteur parmi les richesses inédites des musées et des bibliothèques de Constantinople. Les hors-texte, au nombre de 193, permettent au lecteur de se former *de visu* une idée assez complète de la peinture persane, idée à laquelle manquera, regrettons-le, le charme de sa palette que deux planches en couleurs ne peuvent représenter qu'imparfaitement.

Le texte qui les accompagne produit plutôt l'impression d'une série d'articles réunis en vue de constituer un ensemble que d'une histoire de la peinture persane se développant d'après un plan clair et bien ordonné. L'éminent auteur s'attache de préférence à des questions d'épigraphie et d'archéologie, en négligeant les problèmes de la morphologie artistique. Les idées générales, pourtant indispensables à l'ordonnance et au groupement des œuvres étudiées, font entièrement défaut. Ainsi, le principe de l'évolution ne se fait guère sentir : les écoles se suivent, mais ne se développent pas d'une manière organique, en laissant tout ignorer des

transformations subies au cours de leur existence. De même, le problème de la forme dans l'art demeure inconnu à l'auteur. La prespective, la ligne du dessin, l'anatomie du corps humain si caractéristique dans l'art iranien, sont passées sous silence. Rien sur la composition, dont l'originalité s'impose à l'œil le moins exercé. On serait tenté de croire de premier abord que le domaine important de la couleur jouit d'une attention suivie, mais ce ne sont que des simples énumérations de tonalités rencontrées dans telle ou telle peinture sans aucun effort tendant à les classer, à définir les diverses palettes, à rechercher les lois qui régissent les harmonies tonales.

L'insuffisance de l'analyse stylistique réduit l'auteur à s'accommoder d'un classement chronologique qui nous paraît sujet à caution. Après des considérations préliminaires fort sommaires, dans lesquelles le problème capital des origines de la peinture musulmane en Perse n'est pas même effleuré, l'auteur aborde son sujet par la description d'une suite de peintures illustrant les *Fables* de Bîdpâî (Bibliothèque du palais de Yildiz, Constantinople, Album n° 3818), dont il fait remonter l'origine au XIIe siècle, en les situant en Perse orientale. L'influence extrême-orientale nettement marquée, le léger modelé des surfaces, joints au réalisme dans la représentation des hommes et des animaux amènent l'auteur à leur reconnaître une origine aussi ancienne.

Tout en reconnaissant l'exactitude de ces observations sur le style des illustrations du Bîdpâî de Constantinople, il nous semble non seulement possible, mais plus juste d'arriver à des conclusions contraires. Ces peintures, suivant notre opinion, se rattachent indubitablement aux œuvres de l'école moghole du XIVe siècle. On y rencontre les mêmes emprunts à l'art chinois tels que végétation, nuages, etc. La manière de figurer l'eau (fig. 6), les arbres et les branches fleuries (fig. 4, 6, 8) ainsi que le vase rempli de fleurs sur un rocher, qui évoque singulièrement les modèles de l'époque Ming, ne saurait remonter plus haut que la seconde moitié du XIVe siècle. Le léger modelé des surfaces se retrouve non seulement dans les œuvres mogholes du XIVe, mais bien auparavant, dans celles de l'école dite de Baghdâd, de la première moitié du XIIIe siècle (voir, p. ex., la fig. 18). La représentation humaine dans le Bîdpâî de Constantinople a des traits communs avec celle du Ḥarîrî de Saint Waast (à comp. les fig. 3 et 18), tandis que les images du lion et du taureau (fig. 1) qui accusent nettement une origine mésopotamienne (fig. 11) restent étrangères à leur conception chinoise.

M. Sakisian croit pouvoir produire un argument décisif en faveur de son hypothèse en relevant le caractère réaliste des illustrations du Bîdpâî : « Tout oppose cette série, écrit-il (p. 4), aux productions de l'école de Bagdad... le mouvement et le réalisme de leurs personnages et de leurs animaux sont inconnus à Bagdad... » Argument dont il détruit la portée quinze pages après, en constatant chez ces mêmes artistes mésopotamiens « des effets d'expression, de mouvement et de vie qui rendent impropre à ces peintres la dénomination de miniaturiste » (p. 19).

La même confusion réapparaît lorsqu'il est question du modelé. L'affirmation que « les écoles persanes proprement dites, sous l'influence de l'art chinois, ne connaissent qu'un dessin linéaire qui rend seul le modelé avec des couleurs appliquées à plat (p. 19) », se trouve en contradiction flagrante avec le refus de voir dans les surfaces modelées des illustrations du Bîdpâî les influences de l'art mésopotamien. Désirant à tout prix ramener le modelé de ces peintures à une influence extrême-orientale, l'auteur se voit obligé de soutenir que l'absence du modelé, *tout en étant un canon de la peinture chinoise, n'en est pas la règle absolue*, vu que dans le paysage les Chinois ont su rendre le clair-obs-

cur (pp. 6, 7). Cette allégation ne tient pas compte du fait que les maîtres des époques Song et Yuan rendaient ce dernier dans leurs paysages par de grands lavis, procédé qui n'a rien de commun avec le modelé aux petits traits du Bîdpâî.

La définition inexacte des peintures du Bîdpâî de Constantinople fausse le plan de l'ouvrage. Les œuvres de l'école dite de Baghdâd restent « en marge de la peinture persane » (p. 18). Ayant renoncé à leur étude et de ce fait privé son ouvrage d'un chapitre indispensable, l'auteur se voit contraint d'y revenir quand même au cours de son exposé, mais ces excursions gardant un caractère accidentel, le rôle des éléments antiques dans la formation de la peinture de la Perse musulmane demeure insuffisamment défini.

Les manuscrits du *Traité d'Histoire naturelle* de 1295 apr. J.-C. (coll. P. Morgan) et de l'*Histoire des Mongols* de 1314 apr. J.-C. (Londres et Edimbourg) sont loin d'avoir reçu l'attention qu'ils méritent. Pour notre auteur ils sont ornés de miniatures « faites pour déconcerter ». Nous comprenons son embarras pour les décrire après avoir déclaré que les peintures du Bîdpâî de Constantinople leur étaient antérieures. Cette insuffisance de critique stylistique amène fréquemment l'auteur à des attributions susceptibles de dérouter le lecteur. Ainsi, une œuvre du xve, à en juger par son style (fig. 28), est définie comme étant du début du xive siècle. Opinion uniquement fondée sur « sa parenté frappante » avec certaines œuvres de la fin du xve siècle, « faite pour déconcerter ».

Les pages consacrées à la critique appartiennent aux meilleures de l'ouvrage. A celle des opinions de M. E. Blochet d'abord. Le nombre considérable des témoignages littéraires qui attestent le prestige de l'art chinois en Perse, la quantité des peintures remontant, parfois, à de hautes époques, qui en apportent les preuves matérielles, l'opinion, enfin, de tant d'orientalistes n'ont pas su convaincre cet auteur érudit de l'importance du rôle de l'influence chinoise dans la formation de la peinture persane, qu'il qualifie d'« opinion d'amateur » (p. 25, n. 4). M. Sakisian réussit sans trop de peine à démontrer le contraire. Il relève en même temps l'erreur commise par M. E. Blochet qui confond Isma'îl Mîrzâ (1576-1578), fils et successeur de Shâh Ṭahmâsp, avec Shâh Isma'îl, mort en 1524.

La critique de M. F. R. Martin est liée à la partie de l'ouvrage qui traite de Behzâd. M. Sakisian a le mérite d'avoir considérablement déblayé le terrain si épineux de la question behzâdienne. Il ne démontre que trop bien qu'un bon nombre de peintures attribuées à ce maître l'est sans raisons suffisantes. Dans sa partie positive, l'analyse de M. Sakisian devient moins heureuse. Elle le fait succomber à son tour à la tentation de voir Behzâd dans des œuvres qui ne méritent guère cet honneur. Après avoir détruit les vieilles idoles, l'on se hâte presque toujours d'en ériger de nouvelles. La facture du portrait représentant le poète Hâtifî (fig. 129), étrangère à Behzâd, n'empêche pas l'auteur de l'attribuer au maître, en admettant, pour soutenir une opinion aussi hasardeuse, que ce dernier avait dû adopter une nouvelle manière dans sa vieillesse. Le dessin figurant un arbre et des cerfs (fig. 134), loin d'être une œuvre de Behzâd, doit être ramené à la fin du xvie siècle. Celui du « Chameau et de son conducteur » (fig. 84) inspire des doutes sur le bien-fondé de son attribution au maître par sa mise en page, ainsi que par la facture des figures. On ne saurait être trop prudent dans l'attribution d'une peinture à Behzâd : M. Sakisian le démontre fort bien en critiquant celles de M. F.-R. Martin. Sa critique ne doit pas nous faire oublier les grands mérites de *Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey*, ouvrage devenu classique pour l'histoire de la peinture musulmane.

Notons, à propos de Behzâd, que la critique de sa manière de peindre faite par le Grand Moghol Bâbur (*Mémoires de Bâber*, tr. Pavet de Courteille I, p. 412) doit être comprise dans le sens que ce maître représentait d'habitude le visage des jeunes gens d'après une formule invariable sans se préoccuper de la ressemblance, tandis que celui des hommes à barbe prenait sous son pinceau un caractère individuel. Les œuvres de Behzâd qui nous sont parvenues confirment cette manière de voir. La prétendue inversion sexuelle de Bâbur qu'invoque l'auteur n'y est pour rien. Bâbur était un homme normal et s'il lui est arrivé au cours de sa vie de s'adonner parfois au vice si répandu en Orient, sa vraie passion fut l'amour pour une femme : Bâburî.

Les Grands Moghols, ainsi que l'école qui florissait dans l'Inde sous leur patronage, ne sont pas en faveur chez M. Sakisian. Ils encourent de sa part une condamnation sévère pour avoir méconnu une signature de Behzâd que M. E. Blochet reconnaît comme, soi-disant, authentique. Jahângîr est taxé d'infatuation pour avoir prétendu reconnaître les différentes mains dans les peintures exécutées, selon la mode du temps, par plusieurs artistes. L'auteur oublie que les critiques modernes sont arrivés à les discerner dans les œuvres mogholes des XVIe-XVIIe siècles. Il n'est donc pas invraisemblable qu'un amateur de l'époque, aussi passionné pour la peinture que l'était Jahângîr, en fût capable. S'il ne disposait guère de l'appareil critique de la science moderne, il avait l'œil exercé et était infiniment mieux placé que nous pour juger l'œuvre de ses contemporains.

L'appréciation de l'école moghole par M. Sakisian est nettement péjorative. Il considère (p. x) son originalité comme exagérée et pour les raisons suivantes : 1° l'art de la peinture sur papier a été introduit aux Indes par les artistes persans au service des conquérants timurides ; 2° les premières productions de l'école moghole sont des œuvres persanes transposées dans un nouveau cadre ; 3° la miniature dite Rajput elle-même semble inexistante aux Indes avant les Grands Moghols.

M. Sakisian se trompe. L'art de la peinture sur papier existait dans l'Inde bien avant l'invasion de Bâbur, comme le prouvent les manuscrits jaïnas du XVe siècle exécutés sur papier et richement enluminés. Si les premières œuvres de l'école moghole sont d'inspiration persane, celles qui leur succèdent s'affranchissent rapidement de la tutelle iranienne pour se rattacher aux traditions autochtones. Ces dernières peuvent être sans interruption retracées à travers le moyen âge jusqu'à l'antiquité. Les témoignages littéraires, les fragments de fresques, les miniatures des manuscrits bouddhiques et jaïnas l'attestent amplement. L'état florissant de la peinture indienne au siècle précédant la conquête moghole ressort avec évidence des récits des voyageurs européens tels que Niccolo Conti et Vasco de Gama, ainsi que de celui de 'Abdu'r Razzaq (1422 après J.-C.), envoyé de Shâhrokh.

M. Sakisian semble aussi ignorer l'existence de l'art indien médiéval, sans quoi il n'aurait pas posé la question relative à « la dérivation entre les miniatures Rajput et les fresques d'Ajanta que sépare un millénaire » qui lui paraît si incertaine. La transformation graduelle et ininterrompue de l'art classique indien en art primitif du moyen âge, dont la peinture rajpute ne constitue qu'une ramification tardive, a été retracée dans de nombreux travaux, dont les plus récents appartiennent à MM. Coomaraswamy, Mehta, Goetz, Goloubew, Cohn Kramrisch, etc., etc. Il est à regretter que le tableau de cette évolution ait échappé à M. Sakisian, d'autant plus qu'en dehors de la peinture indienne, la valeur de l'école moghole ne saurait être justement appréciée. En négligeant son étude, on risque d'arriver à des conclusions contradictoires ou erronées. Ainsi notre auteur, après avoir déclaré qu'à son avis l'origina-

lité de l'école moghole a été exagérée, reconnaît que cette dernière « a produit dans le portrait de véritables chefs-d'œuvre » (p. 134). Nous avouons ne pas comprendre qu'une école puisse produire des chefs-d'œuvre, tout en étant dépourvue d'originalité.

En revenant à la peinture persane, nous ne trouvons parmi les plus anciennes mentions de manuscrits illustrés qu'une seule donnée pour le xe siècle relative à « des artistes chinois qui au milieu du xe siècle, sous les Samanides, ont orné de peintures, à Boukhara, la traduction par le poète Roudeki des fables de Bidpay ». Témoignage qui aurait pu être complété par les suivants. Mas'ûdî raconte avoir vu en 915 après Jésus-Christ, dans une famille persane qui habitait Iṣṭakhr, une chronique des rois de Perse, ornée d'images des rois sassanides, représentés sur leur lit de mort, revêtus d'insignes royaux. Un manuscrit semblable, conservé au château de Shiz, dans la Perse septentrionale, a été décrit, vers le milieu du xe siècle, par le géographe Iṣṭakhrî. Le légendaire *Arzhang*, dont une copie existait encore à Ghazna à la fin du xie siècle, aurait dû être cité pour cette époque.

Nous partageons l'opinion de l'auteur sur le rôle important de l'influence chinoise dans la formation de la peinture persane, mais nous ne pouvons guère considérer cette influence comme prépondérante, presque exclusive. Les apports du monde gréco-romain transmis par l'intermédiaire de Byzance, ont été complètement assimilés par l'art persan. Ces apports qui prédominent dans les œuvres de l'école dite de Baghdâd, continuent d'exercer leur influence dans les écoles postérieures. Les peintures mogholes du xive siècle en sont pénétrées (voir, par exemple, la représentation des vêtements dans l'*Histoire des Mongols* de 1314 après J.-C.), et elle se poursuit jusque dans l'art tîmûride. De même que pour l'art chinois, l'admiration des Persans pour l'art occidental, celui des Rûmî, est attestée par de nombreuses légendes.

Le rôle des influences étrangères le cède néanmoins en importance à celui des traditions nationales. L'art qui florissait sous les Sassanides ne disparaît pas entièrement avec la chute de cette dynastie. Les envahisseurs arabes n'avaient guère réussi à détruire la totalité de ses monuments ni de ses traditions. Les fresques du palais des rois sassanides de Ctésiphon existaient encore vers la fin du ixe siècle, époque à laquelle les décrit le poète al-Buḥturî. D'autre part, les anciennes traditions artistiques s'étaient conservées grâce aux Manichéens qui, comme on le sait, avaient la peinture en grande estime et dont les manuscrits richement enluminés excitaient l'admiration même chez leurs adversaires. Nous avons déjà eu l'occasion de parler de l'*Arzhang*, leur livre sacré, dont une copie qui avait échappé au zèle iconoclaste des musulmans et des chrétiens, existait encore vers la fin du xie siècle. L'étude des apports d'origine indigène, sassanides et manichéens, ne saurait être négligée. L'auteur passe à côté d'eux sans les effleurer, ce qui constitue un des plus graves défauts de l'ouvrage.

Qu'on nous permette maintenant l'examen des peintures isolées dont les attributions nous paraissent contestables. Les guerriers de la *Fantasia chinoise* (fig. 25), vêtus à la mode du pays, ont probablement déterminé l'auteur à considérer ce dessin comme « un travail authentique de la Chine ». Sa mise en page et ses proportions, ainsi que l'observe judicieusement M. Coomaraswamy, sont nettement persanes (*Cat. de la Coll. Goloubew*, n° 68). Il en est de même des deux chiens qu'on voit au bas de la composition. Le sujet de la peinture, tiré de l'*Histoire des Mongols* de 1314 après J.-C., représente le Bouddha jetant son plat dans la Nairañjanâ, et non dans le Gange, comme le décrit l'auteur. Le *Jeune homme au turban orné de fleurs* est bien de la fin du xvie siècle, ainsi que l'indique

son turban rayé du type usité sous Shâh'Abbâs Ier (à comparer avec le *Joueur de flûte* de la Collection Goloubew, n° 111). L'indication de l'auteur d'avoir vu passer dans une vente (laquelle?) un portrait (lequel?) signé de Moḥammed Mû'min qui lui a paru être de la même facture, ne peut être sérieusement prise en considération.

Des raisons de signature empêchent l'auteur d'attribuer à un seul artiste les trois illustrations (fig. 124-126) d'un *Trésor des Secrets* de Niẓâmî daté de 1537-38 après J.-C., exécutées dans le même style et témoignant de la même facture. Deux d'entre elles (fig. 125 et 126) sont, en effet, signées Maḥmûd Muzahib et datées de l'année correspondant à 1546 après J.-C., tandis que la troisième (fig. 124) porte deux signatures. La première, à demi effacée, se lit *Chihreh muhasin:* « Qui embellit les visages », la seconde, en caractères plus gras, *Maḥmûd Muẓahib*. M. Sakisian estime que cette dernière a été apposée sans qu'on se soit aperçu de la première, seule authentique (p. 98). Supposition peu probable si l'on considère que les deux signatures se trouvent l'une au-dessus de l'autre. Il est, en même temps, possible que la dénomination *qui embellit les visages* représente un titre honorifique. Par contre, nous ne saurions attribuer à ce peintre une œuvre (fig. 127) nettement étrangère à la main qui exécuta les trois précédentes pour la seule raison qu'elle est signée du nom, si commun parmi les musulmans, de Maḥmûd. Il serait également difficile de reconnaître dans l'auteur du *Divertissement dans un jardin* (fig. 128) le peintre du Niẓâmî (fig. 124-126), les conceptions artistiques de ces deux œuvres étant absolument différentes.

Les attributions que nous venons de citer sont des exemples probants de cette méthode, malheureusement trop répandue, qui néglige dans l'art l'étude des éléments de pure forme pour s'attacher exclusivement aux données épigraphiques. Peu importe que le style et la facture des peintures attestent leur origine commune, ou bien les opposent l'une à l'autre pourvu qu'il y ait plusieurs signatures, entre lesquelles on pourrait choisir!

Dans les deux derniers chapitres de son ouvrage, l'auteur aborde le problème, si discuté, des différents artistes du nom de Riḍâ. MM. Sarre, Mittwoch, Karabacek et Martin ont déjà largement contribué à l'étude de cette question. Tout récemment, Sir Th. W. Arnold s'est appliqué à démontrer dans son excellent ouvrage *Painting in Islam* (Oxford 1928) que Riḍâ-i-'Abbâsî et Âqâ Riḍâ de Kâshân n'étaient qu'un seul personnage. Le même effort a été poursuivi par M. A. Coomaraswamy qui s'efforce de prouver l'identité entre Âqâ Riḍâ-i-de Herât et Âqâ Riḍâ. Pour M. Sakisian, ce sont trois artistes différents: 1) Âqâ Riḍâ, 2) Riḍâ-i-'Abbâsî, 3) Âqâ Riḍâ-i de Hérât. L'espace nous manque pour entamer un examen critique de ces différents points de vue qui nous entraînerait trop loin de notre compte rendu. Nous nous bornerons donc à quelques remarques portant sur des détails sans nous engager à fond sur le problème.

Il est évident que les deux dessins anonymes (fig. 167 et 170) sont d'une main différente des trois autres signés Âqâ Riḍâ et Riḍâ (fig. 163, 167 et 168). L'attribution des deux premiers à l'auteur des trois dessins cités ultérieurement n'a d'autre base que la signature existant sur un quatrième, non reproduit, et ne tient aucun compte des différences frappantes des styles. De même, la *Jeune femme* (fig. 171) est attribuée sans égard à sa facture à l'auteur des dessins que nous venons de citer, qu'en raison de la signature, Âqâ Riḍâ-i. Ajoutons que les signatures de ces quatre dessins, tout en donnant le même nom, ne se ressemblent guère comme écriture, ce qui donne lieu de supposer qu'elles ont été apposées par leurs anciens

possesseurs. « Il faut accorder plus de poids au style du dessin qu'aux signatures », écrit M. Sakisian (p. 128), mais il n'oublie que trop souvent cette excellente maxime.

On ne saurait affirmer au sujet d'Âqâ Riḍâ-i de Hérât, ainsi que le fait l'auteur de la *Miniature persane*, qu'il n'était guère estimé de l'empereur Jahângîr. Ce souverain le cite avec éloge, tout en reconnaissant la supériorité du fils de l'artiste, Abu'l Ḥasan.

La différence d'opinions sur l'identité des Riḍâ ne saurait influer sur la juste appréciation de la personnalité de Riḍâ-i-'Abbâsî qui se dessine comme celle d'un artiste de premier ordre. Ce n'est pas l'avis de l'auteur. Malgré que l'œuvre de ce maître se place, dans sa majeure partie, sous le règne de Shâh'Abbâs Ier (1587-1629) (onze années de maîtrise auxquelles il faut ajouter celles de l'apprentissage), M. Sakisian le considère comme appartenant à celui de Shâh Ṣafî Ier (1629-1642), en ne faisant aucun cas de son surnom de 'Abbâsî, lequel, à ce qu'il nous semble, indique clairement le souverain auquel l'artiste s'estimait appartenir. La même tendance à ramener l'œuvre de Riḍâ-i-'Abbâsî principalement à l'époque de Shâh Ṣafî Ier est la cause de l'identification erronée de la peinture (fig. 181) figurant l'entrevue de Shâh'Abbâs Ier avec l'ambassadeur indien Khân'Alam. La simple comparaison avec le tableau bien connu de Bishndâs (Coomaraswamy, *Cat. de la Coll. Goloubew*, n° 123) aurait suffi à en établir le sujet exact.

L'œuvre de Riḍâ-i-'Abbâsî, considérée dans son ensemble, apparaît à l'auteur « plutôt comme médiocre » (p. 137). Il ne pardonne guère à M. Blochet d'en avoir vanté les beautés. Un tel point de vue, sans être étayé de faits, ne peut exprimer que les préférences personnelles de l'auteur. Non content d'avoir rabaissé l'œuvre de Riḍâ-i-'Abbâsî, M. Sakisian veut lui enlever le mérite de l'originalité en débattant la question de savoir si la manière du maître n'a pas été empruntée. Il en croit trouver la solution dans le Niẓâmî de 1620-23 après J.-C. de la Bibliothèque Nationale (Suppl. pers. 1029). Les illustrations de ce manuscrit seraient, suivant son opinion, le prototype de l'œuvre de Riḍâ-i-'Abbâsî. Un examen impartial de ces dernières ne saurait confirmer l'hypothèse de M. Sakisian. Loin de témoigner de la vigueur d'un style en voie de formation, elles offrent les traits caractéristiques d'une œuvre bâtarde dont l'assemblage de formules vieillies a été ravivé non sans peine par le fard des tendances nouvelles. En déduire l'œuvre de Riḍâ-i-'Abbâsî, pleine de spontanéité et de fraîcheur, est contraire aux principes élémentaires de l'histoire de l'art.

Le manque d'appréciation esthétique, tel qu'un leitmotiv, passe à travers la *Miniature persane*. Que dire de ces lignes : « La palette s'altère avec le nouveau siècle (le XVIIe), elle n'est plus harmonieuse et on assiste à des mariages peu heureux de lie de vin, de vert et d'orange » (p. 133). Il aurait été, pourtant, curieux de retrouver dans la palette des artistes iraniens de l'époque ces tons éteints, au goût du jour, qui paraissent au voyageur italien Della Valle (1618) « fantastiques et bizarres », « de l'eau de mer, de bronze, de chamois, de lie de vin, d'olive ». Couleurs subtiles que les maîtres persans du XVIIe ont su combiner en harmonies raffinées d'un sentiment presque moderne.

Quelques remarques d'ordre technique s'imposent encore. Il aurait fallu donner les dimensions de toutes les peintures, ce que l'auteur ne fait qu'exceptionnellement. Les indications des cotes auraient dû être placées dans la table des planches après celles qui donnent la provenance de la peinture. Dispersées dans le texte, elles ne se retrouvent que difficilement. Une transcription plus scientifique des noms orientaux aurait été désirable. Enfin, un ouvrage qui se pose pour but un thème aussi vaste que sept siècles d'activité artistique, aurait

dû être accompagné non seulement d'indications bibliographiques se rapportant au texte, au bas de chaque page, mais aussi d'une bibliographie complète du sujet à la fin du volume. Les publications de M. A. Coomaraswamy sont exemplaires à cet égard. Les omissions que nous venons de citer empêchent le livre de M. Sakisian d'être un instrument de travail moderne.

En terminant ces lignes, nous croyons devoir signaler l'ouvrage aux lecteurs français surtout, jusqu'ici privés d'un travail d'ensemble sur la peinture persane. Sa belle présentation fera la joie des bibliophiles. Les spécialistes y trouveront maint sujet passionnant de discussion et de quoi occuper leur érudition pendant de longues heures.

Ivan STCHOUKINE.

The George Eumorfopoulos Collection, Catalogue of the Chinese and Corean bronzes, sculpture, jades, jewelry and miscellaneous objects, by W. Perceval YETTS. — Vol. I. : *Bronzes : ritual and other vessels, weapons, etc.* — 1 vol. in-fol., XII-90 pp., 75 pl. Ernest Benn, London (1929).

Ce volume est le premier d'une nouvelle série faisant suite aux volumes précédemment publiés par MM. Hobson et Laurence Binyon et consacrés à la poterie, à la porcelaine et aux fresques de la Collection Eumorfopoulos.

La récente exposition de Berlin, qui a présenté quelques-unes des plus belles pièces ici reproduites et a répandu un nouveau lustre sur les bronzes de la Chine archaïque, n'a pas laissé d'accroître l'intérêt s'attachant à une publication aussi importante. Si en effet les autres groupes de la grande collection anglaise jouissent d'un égal renom, c'est celui des bronzes qui retient davantage l'attention des archéologues et par les questions qu'il pose et par sa richesse, unique au monde si l'on excepte les grandes collections, si peu accessibles, de l'Extrême-Orient.

On se demandait quelle position prendrait M. Perceval Yetts dans un problème aussi trouble que celui de la chronologie d'un certain nombre de bronzes de style Han et de la totalité des bronzes de style Tcheou. L'auteur allait-il persévérer dans la voie des datations routinières inspirées par les ouvrages chinois ou rivaliser avec certains de nos chercheurs, aux intuitions aussi bien fertiles que téméraires? A ces attitudes diverses, il a préféré celle d'une prudence méthodique s'exerçant sur les inscriptions des anciens bronzes, ces bronzes mêmes et les textes chinois qui s'y rapportent.

En tête de l'ouvrage, M. G. Eumorfopoulos, évoquant avec une injuste modestie la magnifique collection Sumitomo, trace un historique de sa propre collection pour la partie ici cataloguée.

Puis M. Perceval Yetts, dans sa préface, expose les principes généraux qui l'ont guidé dans son travail. Il souligne les difficultés d'une classification vraiment scientifique tant que de nombreuses découvertes, s'ajoutant à celles d'Andersson, Kozlòv, von Le Coq, Pelliot et Aurel Stein, n'auront pas apporté aux sinologues assez de repères certains. A une étude sur la fonte des bronzes, intéressante discussion des textes, de la composition des alliages, des diverses techniques employées, l'auteur fait succéder une morphologie des vases.

Les notices des pièces ne doublent pas, comme il est fait trop souvent, les figures, mais s'efforcent de les compléter. Les dates, comme il a été dit plus haut, sont des plus réservées. A noter une étude très étendue relative aux haches-poignards (A 148 et 149).

Une longue bibliographie et un index terminent le texte.

Les planches en noir et en couleurs constituent, avec l'introuvable catalogue de la collection Sumitomo, la plus sérieuse documentation photographique que l'on connaisse sur le

sujet. Les reproductions, très belles, se rapprochent le plus possible des dimensions originales des objets.

Georges-Henri RIVIÈRE,
Sous-Directeur au Muséum.

Les peintures chinoises dans les collections américaines, par Osvald SIRÉN. Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Art, nouvelle série II, in-folio, 5 vol. 23 pages, introduction; notices et 200 planches. Ed. G. Van Oest, 1927-1928.

A la grande activité du professeur O. Sirén nous devons aujourd'hui une publication fort belle concernant les peintures chinoises en Amérique. Quiconque étudie l'art de l'Extrême-Orient sait que les collections privées et publiques d'art oriental sont en Amérique beaucoup plus riches que celles d'Europe. Le public européen, peu renseigné sur les trésors, s'imagine que c'est tout récemment que furent constituées les belles collections américaines d'art chinois et japonais. M. O. Sirén raconte comment se sont formées celles du « Museum of Fine Arts » de Boston et de la « Freer Gallery of Art » de Washington.

Il nous parle de William Sturgis Bigelow, du docteur Charles Weld, du professeur Edward Morse qui, à la fin du XIXe siècle, furent des amateurs éclairés de l'art japonais et ont beaucoup contribué à la formation du Musée de Boston. Ensuite M. O Sirén nous rappelle les grands noms de Fenollosa, du critique d'art japonais Okakura et de Charles L. Freer. Sur ce dernier qui avait fait sa fortune dans la Steel Car Construction Company, il donne des détails très intéressants. Nous apprenons de quelle manière cet homme dépourvu de connaissances historiques et esthétiques commença sa collection de peinture américaine contemporaine et d'objets d'art d'Extrême-Orient. L'auteur nous raconte quelques anecdotes piquantes de ce collectionneur qui avait fait plusieurs séjours en Chine et au Japon où il était bien connu comme un gros acquéreur.

La collection de Charles L. Freer est une des plus importantes; elle comprend 1.256 peintures chinoises, 804 peintures japonaises, ainsi qu'un grand nombre d'objets en jade, en bronze, en pierre et en terre cuite. Encore de son vivant C. L. Freer légua sa collection au Smithsonian Institute et fit construire un Musée qui porte le nom de « Freer Gallery of Art », mais il ne vécut pas jusqu'à l'ouverture de ce musée; il mourut en 1919, et le musée fut ouvert au public en mai 1923.

M. Sirén reproduit plus desoixante-dix tableaux, appartenant à la « Freer Gallery of Art » en indiquant que son choix est fort restreint, mais qu'il représente la fleur de la collection.

Dans son ouvrage M. Sirén suit l'ordre chronologique autant qu'il est possible, car beaucoup de peintures échappent à toute classification chronologique précise. Chaque planche est accompagnée d'une notice explicative; outre les détails matériels nécessaires, M. O. Sirén indique l'attribution traditionnelle, puis l'attribution officiellement admise à présent, ainsi que les commentaires des autorités du Musée qui ont catalogué la dite peinture; enfin il donne ses propres remarques critiques.

La série des planches commence par la reproduction d'une peinture naguère attribuée à Kou K'ai-tche et qu'on estime à présent n'être qu'une copie de l'époque Song. La planche 4 reproduit une peinture bouddhique datée de l'époque T'ang, mais elle est la seule; toutes les autres sont des peintures des Xe et XIe siècles; on descend ensuite par les Yuan et les Ming, jusqu'à l'époque mandchoue représentée par quelques pièces seulement.

Cette publication somptueuse et utile permettra aux amateurs d'art d'apprécier encore mieux les chefs-d'œuvre des peintres chinois.

S. E.

Oskar Nachod, *Bibliography of the Japanese Empire*, 1906-1926. 12 vol. gd in-8°, Goldston, Londres, et Hiersemann, Leipzig, 1928.

La publication d'une bibliographie spécialisée remplit toujours de joie et de gratitude le cœur des travailleurs du domaine traité. Tous ceux qui s'intéressent à l'Extrême-Orient éprouveront la nécessité d'avoir ces volumes de référence qui leur éviteront de longues recherches bibliographiques concernant le Japon et ses colonies. La bibliographie de Wenckstern, parue en deux volumes dont le premier est épuisé, s'arrête aux éditions de l'année 1906. M. Nachod a repris cette lourde tâche et a rédigé une bibliographie des vingt dernières années. Son ouvrage diffère de celui de M. Wenckstern à plusieurs points de vue. M. Nachod, en dehors des travaux en langue allemande, française et anglaise, a introduit les publications hollandaises, italiennes, espagnoles et portugaises, et a ajouté les auteurs scandinaves, slaves et une liste très complète des publications russes, ce qui augmente la valeur de sa bibliographie.

Il a introduit des modifications dans le classement des ouvrages. Le regretté Wenckstern avait omis, comme il l'a indiqué lui-même, les ouvrages concernant l'armée et la flotte « pour éviter des indiscrétions » ; dans cette nouvelle bibliographie nous trouvons un chapitre spécial les mentionnant. D'un autre côté, le chapitre « philologie » a disparu, pour être remplacé par un chapitre de linguistique. Des modifications ont été apportées à la rubrique « littérature » : chez Wenckstern, ce chapitre a des subdivisions : ainsi il a mis à part les ouvrages littéraires sur des sujets japonais (*European Fiction and Poetry in Japanese Dress*). Dans la bibliographie de M. Nachod, tout cela est classé sous la même rubrique de littérature. Trois index se trouvent à la fin du deuxième volume, l'un donnant les noms des auteurs cités, un deuxième donnant les noms des ouvrages japonais traduits et de leurs traducteurs et le troisième énumérant les noms des périodiques et des annuaires.

Nous tenons à signaler certaines lacunes et erreurs qui nous ont frappé. Ainsi dans cette bibliographie rédigée par un Allemand et en Allemagne, manque l'indication d'un article important de Robert Lachmann : *Musik und Tonschrift des Nô* qui a paru dans le *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Leipzig*, 4-8 juin 1925 (Breitkopf und Härtel à Leipzig). Quelques ouvrages et articles en langue française sont omis aussi : par exemple celui qui traite des langues japonaise et coréenne dans le volume *les Langues du monde*. Parmi les périodiques, la revue *Japon et Extrême-Orient*, éditée naguère par Cl.-E. Maître, est indiquée comme étant éditée par Ch.-B. Maybon qui n'a même pas fait partie du comité de rédaction. Dans la rubrique des périodiques, il est dit que cette revue a eu 12 numéros et qu'elle a cessé de paraître, mais dans les autres rubriques, les articles des numéros parus ne sont pas mentionnés. Dans la classification des livres, nous avons remarqué aussi des inexactitudes : ainsi le volume de O. Sirén : *Den gyllene paviljong* est cité parmi les livres de littérature tandis qu'il devrait l'être parmi les ouvrages sur l'art du Japon; plus bizarre encore est la classification de l'article de M. Louis Roule concernant l'art animalier des Japonais et son interprétation de la faune du Japon sous la rubrique Zoologie! A la bibliographie des ouvrages russes est arrivée une chose assez fâcheuse : plusieurs ouvrages sont cités deux fois dans des endroits différents : une fois en russe et une autre en allemand. Ainsi le n° 6295 indique l'ouvrage de M. Matsokine « sur la filiation maternelle » sous son titre original russe, et 22 pages plus loin, sous le n° 6682, le même ouvrage se trouve indiqué en allemand avec une note mentionnant qu'il est écrit en russe ; pourquoi alors ne pas mettre cette traduction

immédiatement après le titre original ? Mon ouvrage en russe sur les contes japonais annoncé par une maison d'édition de Stockholm, mais qui n'a jamais été imprimé, est cité comme livre paru ; l'indication a été extraite fort probablement d'un catalogue de cette maison d'édition. Nous trouvons aussi des ouvrages russes indiqués en transcription avec des lettres latines. Il est dommage qu'un manque d'unité se manifeste dans la bibliographie des travaux russes, nombreux surtout dans le domaine des études sociales et politiques du Japon moderne. Signalons encore quelques fautes dans les traductions de noms japonais : ainsi page 273, l'ouvrage n° 2123 est indiqué comme « Mémoire de la Société du dragon noir » ; une société de ce nom n'a jamais existé au Japon ; *Kokuryû-kwai* signifie non pas « Société du dragon noir », mais « Société du Fleuve Amour ».

En dehors de ces quelques erreurs, le travail énorme qui a été accompli par M. Nachod est une contribution des plus importantes à nos études japonaises et doit être considéré comme un instrument de travail indispensable à tout japonisant.

S. ELISSÉEV.

Osvald SIRÉN. *Histoire des Arts Anciens de la Chine* (Annales du Musée Guimet, Bib. d'Art, nouv. série, III), 6 volumes in-4°, comprenant chacun env. 80 pages de texte et 112 planches en phototypie. Prix de souscription : 250 fr. par volume. Ed. G. Van Oest, Paris et Bruxelles, 1929. Parus jusqu'à ce jour :

I. — *La période préhistorique, l'époque Tcheou, l'époque Tch'ou et Ts'in.*

II. — *L'époque Han, les Six Dynasties.*

Ce n'est pas chose facile que d'établir le plan d'une histoire générale de l'art chinois. Doit-on le suivre dans toutes ses branches siècle par siècle ? On risquerait de perdre à chaque instant le fil de son évolution. Vaut-il mieux consacrer un volume aux bronzes, un autre à la céramique, etc. ? Le lecteur oublierait alors l'unité profonde qui marque le style de chaque époque et les réactions maintes fois exercées par un art sur l'autre. M. Sirén s'est arrêté à une solution qui, à première vue, manque d'ordonnance, mais qui s'avère tout à fait pratique : il débute en suivant l'ordre chronologique, et dès le 3e volume, il se spécialise dans la sculpture qui ne devient guère importante qu'à partir de l'époque Han. Le 4e traitera de l'architecture, qu'on peut étudier de l'époque T'ang à nos jours. Deux autres volumes (en préparation) seront consacrés respectivement aux « arts mineurs » du moyen âge, et à la peinture, le plus florissant des arts de la Chine dans les temps relativement modernes.

La méthode qui a si bien réussi à l'auteur dans *la Sculpture Chinoise du* V*e au* XIV*e siècle*, et qu'il poursuit autant que possible dans le présent ouvrage — à savoir de poser d'abord des pièces datées comme des jalons entre lesquels des considérations de style aideront à placer les autres avec plus ou moins de précision — cette méthode, dis-je, ne peut évidemment porter tous ses fruits dans les deux premiers volumes, puisque les données chronologiques sont excessivement rares avant l'époque bouddhique. Malgré les progrès extraordinaires que M. Granet ou M. H. Maspero, entre autres, ont fait faire à l'histoire politique et sociale de l'époque Tcheou ou de l'époque Han, il faut reconnaître que l'archéologie chinoise est encore dans son enfance : la faute en est à l'encouragement commercial donné aux pilleurs de tombes et aux déménageurs de statues. Nous admirons les bronzes et les jades provenant des anciennes sépultures, mais ce que nous savons de leur fabrication et de leur emploi se réduit à bien peu de chose. Toute attribution de date demeure très hasardeuse jusqu'au IIIe siècle av. J.-C. Les citations d'auteurs chinois nous déçoivent invariable-

ment, soit qu'ils omettent ce que nous voudrions le plus savoir, soit que leurs descriptions ne concordent pas avec les trouvailles. M. Sirén a judicieusement rassemblé les bribes de connaissance que nous devons aux travaux de B. Laufer, de E. Voretzsch, de W. P. Yetts, etc. On regrettera qu'il n'ait pas eu la place de reproduire un plus grand nombre de beaux bronzes Tcheou. Il arrive que l'auteur, inflexible dans son projet de nous faire comprendre l'évolution de l'art et les impasses où il s'engage aux époques de décadence, consacre une planche à des objets véritablement hideux (t. I, pl. 55; t. II, pl. 102, 103); nous en sommes consolés par un nombre vingt fois plus grand de purs chefs-d'œuvre.

Deux chapitres du tome I, le premier et le dernier, paraîtront particulièrement neufs au lecteur français. C'est en effet à un compatriote et ami de M. Sirén, le géologue J. G. Andersson, que l'on doit la révélation des poteries chinoises préhistoriques. Les « Collections Est Asiatiques » logées à l'École de Commerce de Stockholm, en conservent de très nombreux échantillons d'une rare qualité décorative. M. Andersson doit faire paraître prochainement en plusieurs langues un ouvrage intitulé *La Chine avant l'Histoire* où sera exposé le dernier état de la question et où l'auteur a réuni en outre une foule d'observations fort intéressantes pour les ethnographes. Jusqu'à présent il y a solution de continuité non seulement entre ces découvertes (que l'on croit provenir d'époques très écartées les unes des autres), mais encore entre ce préhistorique chinois et l'art qui se situe — assez vaguement — à l'époque historique.

Quant à l'époque Ts'in, intermédiaire entre Tch'eou et Han, et malgré sa courte existence, dotée d'un style très particulier, elle est richement représentée dans les collections suédoises grâce aux trouvailles de M. Orvar Karlbeck, et aux acquisitions de M. Sirén lui-même. Les vingt-huit dernières planches du tome Ier lui sont fort justement réservées.

L'auteur soulève la question des rapports singuliers entre l'art chinois et l'art amérindien (p. 23-24); espérons qu'un jour il réunira dans un ouvrage spécial tous les éléments de ce problème, un des plus « sensationnels », à coup sûr, de l'archéologie.

On trouvera au début du tome II quelques *addenda* et *corrigenda* afférents au tome Ier et que l'auteur a envoyés de Pékin, n'ayant pu surveiller lui-même la correction des épreuves en raison de son nouveau séjour en Extrême-Orient. Signalons enfin que, par suite d'un malentendu vivement déploré, deux pièces sont reproduites ici (I, pl. 54 et 58) dont la primeur devait appartenir à l'ouvrage que M. Charles Vignier prépare sur des sujets analogues.

Le tome II forme un recueil très beau et très varié, puisque dès l'époque Han les vieux arts du bronze et du jade s'enrichissent de techniques nouvelles, que la céramique se fait déjà assez abondante, et que quelques fragments nous permettent de nous faire une idée des tissus et des laques.

M. Sirén a entrepris une sorte de classification des agrafes : besogne extrêmement utile en présence de la multitude et de la variété de ces objets. Mais il faut reconnaître que l'art chinois possède une telle vitalité, une telle verve créatrice, qu'il fait éclater à tout moment les cadres qu'on voudrait lui imposer.

Un assez long passage (p. 28-36) est consacré aux influences « scythes » (scytho-sarmates, scytho-sibériennes, scytho-mongoles) et une dizaine de planches (18-27) reproduisent quelques chefs-d'œuvre de cet art sauvage et luxueux, si peu connu encore du grand public : encore un beau mystère de l'histoire de l'art! L'essentiel des conclusions de l'auteur est contenu dans la note de la p. 31 : c'est que l'art chinois n'emprunte jamais rien sans le refondre complètement au creuset de son propre génie, au moule de ses propres traditions. Cette idée revient

plusieurs fois au cours de l'ouvrage, et les magnifiques planches suffisent à en démontrer la justesse.

J. B.

Un empire colonial français : l'Indochine, ouvrage publié sous la direction de M. Georges Maspero. — I. Un vol. in-4° raisin, XXII + 300 pp., de texte, 233 fig., 24 pl. en héliogravure, 5 cartes. — Prix de l'ouvrage complet en 2 vol.: 300 francs. — Ed. G. Van Oest, Paris et Bruxelles, 1929.

C'est plus qu'un livre, c'est un monument à la gloire de l'Indochine. Mais on aurait tort de le prendre, au vu de la préface un peu oratoire de M. Albert Sarraut, pour un ouvrage commandé ou subventionné par l'Etat : il n'en est rien ; nous devons ce travail encyclopédique uniquement à un effort hardi de l'éditeur et à la collaboration de plusieurs bons savants. Sa présentation sobre est agréable et pratique ; les similis dans le texte sont bonnes, les cartes très soignées, les planches en héliogravure vraiment magnifiques (notamment les paysages).

Le premier chapitre, la *géographie physique* de l'Indochine, signé de M. E. Chassigneux, est d'un extrême intérêt, surtout dans sa partie géologique ; M. Jean Brunhes expose la *géographie humaine*, M. Henri Maspero les *langues* de l'Indochine (avec un tableau méthodique de ces langues et l'indication exacte de leur aire géographique ; il y a aussi une magnifique carte linguistique en couleurs). Le sujet ingrat de l'*histoire politique* est traité de façon attrayante par M. Georges Maspero, ainsi que l'*histoire de l'art* dont il donne un exposé volontairement un peu froid mais très lucide. Il nous soumet les éléments de la controverse sur la date du Bayon et ne prend pas parti ; il paraît un peu moins sensible que nous aux arguments de M. Stern. Il donne d'intéressantes photographies de groupes architecturaux de l'Annam. M. Przyluski consacre quelques pages aux *mœurs et coutumes* annamites, M. Le Gallen à celles du Cambodge, M. Georges Maspero à celles de l'ancien Laos, M. Henri Maspero aux populations sauvages. Les *religions* indiennes du Cambodge et du Laos sont expliquées par M. C. Cœdès, les autres religions par le R. P. Cadière. La *littérature* khmère et laotienne sont traitées par M. Georges Maspero et M. Cordier respectivement.

Enfin ce tome Ier se termine par une bibliographie copieuse et méthodique et un index. Les inconvénients qui accompagnent trop souvent la multiplicité des collaborations ont été soigneusement évités et l'impression est remarquablement correcte.

On voit que cet effort considérable et collectif nous apporte non pas un ouvrage purement décoratif et honorifique, mais un livre d'une haute valeur didactique, d'une lecture captivante, une source de références exacte et facile à consulter ; il fait le plus grand honneur à M. Georges Maspero et à ses collaborateurs. Les vœux que nous pourrions faire pour la diffusion de ce beau livre seraient superflus, puisque le public y a déjà souscrit avec un empressement extrême.

J. B.

Ars Asiatica. Tome XIV. — *Peintures chinoises et japonaises de la collection Ulrich Odin*, avec une introduction et des notices de M. Ulrich Odin et un avant-propos de M. Sylvain Lévi. VII + 63 p. et 64 planches en phototypie. Les Editions G. Van Oest, Paris, 1929.

L'Europe n'est pas riche en peintures japonaises et ceux qui sont allés aux Etats-Unis savent que les Américains ont été plus heureux que les Européens pour l'acquisition de beaux paravents et de remarquables kakemono de grands artistes japonais. L'éloignement du Japon et le goût de l'estampe ont mis obstacle à l'arrivée en nombre important de ces peintures

aux prix toujours assez élevés. Parmi les rares collections européennes de peintures du Japon, celle de M. Ulrich Odin possède une valeur toute particulière. Elle a été faite à Kyôto dans l'ambiance de la vie artistique du Japon. Plusieurs de ces peintures ont été achetées dans de grandes ventes, comme celle du fameux temple bouddhique Higashi-Hongwanji ; elles sont pourvues de leurs boîtes authentiques qui sont, pour un collectionneur japonais ou chinois, d'une importance considérable. Un vrai connaisseur d'art d'Extrême-Orient regarde d'abord la boîte où sont indiqués le titre du tableau et le nom du peintre, puis retourne le couvercle de la boîte où sont inscrits les noms des possesseurs ou des indications précieuses des experts et des critiques. Cela lui permet de voir de quelles collections provient le tableau et si ses anciens propriétaires ont joué un rôle dans la vie artistique du Japon. De plus, on peut encore consulter des attestations écrites en beaux caractères japonais sur un papier à part ; certaines œuvres de la collection de M. Ulrich Odin ont plusieurs certificats dus à des critiques d'art fort éminents et depuis longtemps décédés. Les éditions G. van Oest ont eu l'heureuse idée de faire connaître au public s'intéressant à l'art d'Extrême-Orient une partie de ces trésors cachés. M. Ulrich Odin termine son introduction par les mots suivants : « Maintenant, bien roulées, enfermées dans leurs boîtes, elles (les images) demeurent assoupies dans l'ombre des collections. Vienne un jour de fête ou de réception et, pour la délectation du moment, un choix sera fait, le kakemono sera pendu au tokono-ma de la maison ou du châseki. » Eh bien, pour nous, amateurs d'art d'Extrême-Orient, ce jour de fête est arrivé : voici un choix de chefs-d'œuvre de la collection Ulrich Odin.

Regardez parmi les premières planches, consacrées aux œuvres des artistes chinois, la belle pl. IV représentant un paysage sous la lune, du peintre chinois Yu Kien, et la pl. VII représentant un pavillon sous les bambous. Cette dernière peinture est d'une finesse remarquable, et un sentiment de délicatesse se dégage de cette composition, qui atteste le pinceau d'un grand maître. Vous ne trouverez pas dans les musées d'Europe beaucoup de kakemono de cette facture. Et que dire de cette œuvre puissante fort probablement exécutée par un moine-peintre, représentant le « gama sennin » (pl. VIII)? C'est une peinture aux lignes tracées avec une maîtrise extraordinaire et qui nous rappelle les œuvres du grand artiste chinois du XIIIe siècle, Leang Kai.

Parmi les planches reproduisant des kakemono japonais, on en voudrait citer un nombre aussi considérable que possible, car elles ont toutes un intérêt notable. Quelle noblesse et quelle sincérité dans le croquis de la déité Avalokiteçvara exécutée par le prince Sanetomo, shôgun de Kamakura (1204-1219) !

Quel intérêt énorme dans les peintures de Tosa, comme celle de Nobuzane par exemple (pl. XIII), nous montrant l'évolution du style chinois des peintres de l'époque T'ang sous la forme japonaise des Yamatoe. Une autre peinture fort curieuse, d'un peintre inconnu, représente trois personnages de la cour, deux hommes et une dame, assistant probablement à une représentation et la regardant à travers une sorte de jalousie. Il est très possible que cela soit un fragment d'une peinture originellement plus grande, car, du côté gauche, on remarque une partie de la manche et la main d'un personnage tenant une chandelle. Dans la note explicative (page 31), M. Odin dit que, vu l'attribution arbitraire de cette peinture à Ariwara no Narihira, ce tableau pourrait « représenter quelque épisode d'un roman dont Narihira serait le héros ». Ce roman ne pourrait alors être autre que le célèbre *Ise Monogatari*. Nous avons relu cet ouvrage mais nous n'avons pu trouver aucun

épisode pouvant expliquer la composition de ce tableau avec ces trois figures ayant chacune une expression très différente. Au point de vue artistique, c'est un bel et rare échantillon de la peinture du début de l'école Yamato-e.

La pl. XVII représente la divinité bouddhique Mañjuçrī vêtue d'un vêtement de corde. C'est une œuvre de Chôdensu (1352-1431). Dans une note, M. Odin indique que le poème écrit sur le tableau est d'un nommé Shôrin Haisan (il y a une faute d'impression: Harsan au lieu de Haisan). Remarquons que *Haisan* n'est pas un nom, mais signifie : « a écrit avec respect ».

Nous ne pouvons terminer ce compte rendu sans citer encore : les belles peintures du grand Sesshû (1420-1506) parmi lesquelles un paysage exécuté à l'encre de Chine dans la manière « cursive », et les splendides peintures des Kano (pl. XXXII, XXXIII et suivantes). Quelles sont les collections qui peuvent se vanter d'un tel choix et d'une telle qualité ! Kôrin, Kenzan, Okyo, ces grands maîtres de la fin du XVIIe et du XVIIIe siècle sont représentés aussi. Le volume se termine par des planches reproduisant les peintures assez rares d'artistes connus de l'école Ukiyo-e. Pour l'amateur d'art d'Extrême-Orient qui voudrait mieux comprendre la peinture japonaise, ce beau volume d'*Ars Asiatica* sera indispensable.

S. E.

The Year Book of Japanese Art, 1928, un vol. pet. in-4°, 170 p. de texte, 124 reprod., 1 pl. en phototypie. National Committee on Intellectual Cooperation of the League of Nations, Association of Japan, 1929.

La préface explique que le but de ce volume luxueux est de faire connaître à l'Occident l'art japonais, et de lui présenter un coup d'œil général sur l'activité artistique contemporaine au Japon ; elle se termine par le regret d'avoir dû borner le nombre des exemplaires au strict minimum.

Cette rareté du livre, son prix de revient élevé (on ne nous dit pas son prix de vente) nous paraissent aller directement à l'encontre de son but primordial, et nous le regretterons vivement, surtout en France où nous admirons les peintres japonais installés chez nous, les seuls que nous puissions connaître.

De la peinture nippone au Japon, les magnifiques planches nous donnent quelques échantillons, mais d'un intérêt très inégal pour nous. Trop souvent ce sont (même dans le sujet) des imitations irréprochables de tableaux européens : belges (XVII), français (XVIII à XXII, XXXIV, XL, XLX, L, LV), russes (XLIX), etc. Quelle saveur au contraire dans la *Moisson* de M. Senyō Ogawa, dans la *Mer Intérieure* de M. Kyozō Endō, les *Montagnes* de M. Kutarō Hayakawa, le *Lac Towada* de M. Kenzan Mizuta ! Nous sommes affligés de voir les envois d'art français au Japon représentés uniquement par un Bonnat et un Bouguereau ; je pense que c'est une remontrance polie de nos amis japonais à notre « Association française d'Expansion et d'Échanges artistiques ». Les soixante dernières reproductions sont consacrées à des œuvres d'art chinois et japonais ancien ; il y en a d'intéressantes.

Quant au texte, il est inspiré des meilleures intentions ; on aurait pu à peu de frais les réaliser plus complètement. Après une sorte de rapport général sur l'activité artistique, voici la liste des objets récemment classés comme *National Treasures ;* c'est fort bien ; puis des rapports extrêmement secs sur les divers groupements : *Academy of Fine Arts*, *Institute of Japanese Art ;* les salons divers, etc., tout cela aurait pu être en partie comprimé dans un appendice, et en partie remplacé par un article expliquant avec simplicité les tendances générales. Voici p. 126 une bibliographie artistique de l'année : elle est sommaire : nous en attendions sinon l'analyse des articles et livres, du

moins quelques indications sur leur nombre de pages et d'illustrations, comme il est usuel en pareil cas. Mais c'est bien pis dans le « choix d'ouvrages sur l'art japonais » (p. 170); ici aucune indication d'éditeur ni de lieu ; c'est se moquer du lecteur et lui retirer d'une main ce qu'on lui offre de l'autre ! En outre, le choix en question est mal fait ; les études (non mentionnées ici) de M. Louis Aubert et de M. Focillon par exemple, ne sont-elles pas plus substantielles que l'insupportable babillage de M. Yone Noguchi ? Mentionnons encore, pp. 136-161, une liste-répertoire des artistes japonais : on aimerait savoir sur quelles bases on l'a établie, et pourquoi, parmi les artistes exposant en France, certains y figurent et d'autres non.

Une particularité ne manquera pas de choquer l'amateur français : toujours on distingue l'artiste travaillant « dans la manière japonaise » de celui qui peint « in the Western style ». Il est parfaitement exact que certains peintres japonais s'obstinent dans les formules d'un autre âge, et que d'autres sont « Artistes Français » ou « Salon d'Automne » ; mais *ni les uns ni les autres ne sont intéressants ;* qu'il s'applique à l'esprit de leur art ou simplement à sa technique, le *distinguo* est dépourvu de portée. A Paris, nous constatons tous qu'il existe une école proprement japonaise ; de toutes les productions étrangères qui participent à nos salons, c'est même la plus caractéristique. On ne paraît pas s'en être aperçu au Japon. Foujita, avec sa technique et son esthétique si personnelles, est classé dans le « Western style » ; de même probablement Koyanagi, Bando, Oka, Suzuki, et beaucoup d'autres s'ils figuraient dans le répertoire. Par contre, Komuro Suiun — dans ce livre tantôt le prénom précède le nom, à l'européenne, et tantôt il le suit, à la japonaise — Komuro, dis-je, exposant à Paris, en 1922, d'un kakemono qui devait beaucoup au cubisme, est qualifié de « painter in the Japanese style ». Persévérer dans cette distinction, c'est encourager officiellement l'archaïsme voulu ou l'imitation de l'Occident, tendances également stériles ; c'est perpétuer la crise de Meiji, c'est dénier à la peinture japonaise sa majorité, son droit de cité dans l'art mondial contemporain.

J. B.

LES DERNIERS RÉSULTATS

DES

FOUILLES DE SUSE [1]

Le titre de cette conférence nous a déjà servi en 1923 auprès du Comité de l'Asie française. Je me suis aperçu que ce titre prête actuellement à une amphibologie dont je dois m'excuser.

Vous avez appris que la Convention Franco-Persane de 1897 a été dénoncée par le nouveau gouvernement de la Perse. Cette convention donnait à la France le monopole exclusif et perpétuel des fouilles archéologiques dans toute l'étendue de l'empire. Nous la tenions de la haute intelligence, de la générosité, de la sympathie pour notre pays de Sa Majesté Nassreddin Chah. Le gouvernement actuel qui ouvre davantage le pays à la civilisation moderne veut prendre la haute main sur l'exploration des civilisations passées.

Charbonnier est maître chez lui. Du reste la direction du Service impérial des antiquités est réservée à un Français pour vingt années : le titulaire est M. André Godard qui n'est pas un inconnu pour les Amis de l'Orient; nous conservons aussi le droit de fouilles à Suse. Nous aurions mauvaise grâce à abandonner nos recherches scientifiques sur ce site fameux après vingt-cinq années de libre exercice, et à refuser au Musée de Téhéran une part des antiquités à découvrir. Les fouilles de Suse doivent continuer; nous ne nous proposons pas de plaider ici notre cause, ni de montrer notre irresponsabilité dans le changement des conditions. Je dirai simplement que pendant l'exercice du monopole, nous n'avons jamais eu à barrer le chemin à des explorations scientifiques de la Perse, françaises ou étrangères.

Nous voulons ce soir, après avoir donné quelques précisions géographiques et historiques, vous exposer le progrès de nos travaux depuis 1924.

Chouch ou Suse est à 250 kilomètres de l'embouchure du Chatt el Arabe, à 200 mètres au-dessus du niveau de la mer; elle est à 120 kilomètres au nord de la ville de Nasseri, à 32 kilomètres au sud de Dizfoul.

---

(1) Conférence donnée à l'Association Française des Amis de l'Orient, le 8 novembre 1928.

C'est actuellement un village de deux cents habitants, avec une mosquée, une douane, un bazar, un moulin, trois caravansérails. Il est sur la route de Nasseri à Dizfoul, praticable aux automobiles. Au voisinage sont deux campements de tribus originaires des montagnes du Louristan; deux mille individus vivent dans des maisons de terre crue, couvertes avec des roseaux. Dans un cercle de trois à quatre kilomètres de rayon, sont quelques tribus arabes qui déplacent leurs tentes de trois kilomètres, deux ou trois fois par an.

Suse est sur la rive droite du Chaour, petite rivière aux eaux saturées de sulfate de chaux ; c'est l'Ulaï des temps assyriens, l'Ulaeus des Grecs. La plaine de Suse est arrosée par un grand fleuve, la Kerkha, qui passe à l'ouest à six kilomètres. C'est l'Itite d'Assourbanipal, le Choaspes des Grecs ; son eau est excellente, et le roi Sapor en emportait pour ses expéditions, conservée dans des vases en argent.

C'est la Kerkha qui sert à l'irrigation du district. L'Abe Diz, la rivière de Dizfoul, passe à l'est de Suse à une douzaine de kilomètres ; elle se jette dans le Karoun, au-dessus d'Ahwaz. L'Abe Diz est le Coprates des Grecs; le Karoun est l'ancien Pasitigris; l'analogie de ces noms avec l'Euphrate et le Tigre prouve une ancienne comparaison de la Susiane avec la Mésopotamie ; la Susiane est le Khouzistan actuel, une partie de l'ancien Elam des Assyriens et des Babyloniens, l'Uvadja des Achéménides ; c'est une plaine fertile dans sa partie moyenne ; aux abords de la montagne, le terrain est pierreux, gypseux ; dans la partie basse au sud d'Ahwaz, il est chargé de sels, ne produit que le chiendent et l'herbe épineuse réservée aux chameaux ; près des rivières et des canaux seulement, il y a des bois, des champs et des palmeraies.

Dans la partie moyenne, on cultive le blé dur, l'orge, le sorgho, le sésame ; près de Dizfoul, il y a de beaux jardins de dattiers, orangers, mandariniers, abricotiers; il y a de la vigne, des légumes, oignons, fèves, carottes, navets, haricots et salades, melons, pastèques et concombres : dans les temps anciens, ces jardins existaient à Suse et l'on s'efforce de les ressusciter; les gens du pays se contentent jusqu'alors des herbes sauvages, chardons, pousses de chardon, de la mauve ; ils ont le pain, les œufs, le laitage, le poulet, la chèvre et le mouton.

Au long de la Kerkha est une étroite bande forestière, aulnes, saules, peupliers, tamarisques ; dans la campagne sont des buissons épineux de jujubier sauvage; parfois, grâce à quelque bout d'étoffe accroché à ses branches, l'un d'eux devient « tabou » et grandit en arbre, parfois majestueux, dont le tronc défie la hache ; ces arbres sont nombreux autour de Dizfoul : ils ont une petite baie comestible ; ils donnent une résine employée à la place de camphre pour les cérémonies funéraires ; il y en avait sans doute beaucoup autrefois autour de Suse et cela légitimerait pour nous l'idéogramme de la ville, le lieu des cèdres.

De Suse, une route jalonnée de ruines remonte le Chaour vers le nord,



Lions ailés à tête humaine. Panneau en briques émaillées polychromes (époque achéménide).

passe la Kerkha à Pah i Poul- un peu en amont de Eiwan i Kerkha où se trouvait une enceinte sassanide ; la rive droite de la Kerkha ne se prête pas à l'irrigation et manque d'eau sur 70 kilomètres. On arrive ensuite à la vallée du Doueridj et les anciens tells réapparaissent, c'est Patak, qui doit être le Badaca des temps séleucides, le Madaktou des rois élamites, plus loin tepé Moussian et tepé Gourgan sont les deux Bit-Imbi pris par Sennachérib. On traverse alors la rivière Tib, et l'on peut par Bedraï (le Bit-rahiri assyrien) et Mendalay, gagner Babylone, ou continuer par Kerkouk sur Assour par Arbeles et Ninive.

Une autre route au sud de Suse rencontre également de nombreuses ruines, c'est la route d'Ahwaz, où se trouvait, au temps d'Alexandre, un pont de bateaux pour traverser le Karoun.

Une autre route va directement de Suse à Amarah en trois jours ; on traverse le Tigre et on longeait autrefois le bord d'un grand lac salé pour atteindre Our et Eridou, ou Larsa et Uruk, en passant par Umma et Lagash. Our qui fut longtemps suzeraine de l'Elam, se trouvait donc à huit jours environ de Suse.

Une route à l'est de Suse traversait l'Abe Diz ; on se trouvait alors dans un riche district entre ce fleuve et le Karoun ; on y rencontrait des villes importantes ; franchissant le Karoun, on se dirigeait par Behbahan vers le Fars, ou vers le golfe Persique ; vers Bouchir, où Pézard a retrouvé la colonie élamite de Liyan.

A partir de Suze vers l'Abe Diz, sans doute en raison de la fermeté du sous-sol, le terrain s'élève peu à peu, au-dessus du Chaour ; le premier site comprenait donc des collines argileuses de 9 mètres au-dessus du niveau aquifère. Cette argile calcaire est très propre aux travaux céramiques ; c'est une merveilleuse terre à briques ; les arbustes de la contrée, la forêt sur la rivière, les roseaux, la paille des céréales, fournissaient le combustible ; Suse réunissait bien des conditions nécessaires à l'établissement humain : position dominante, plaine fertile, matériaux de construction, frontières naturelles ; cela nous explique pourquoi, fondée au cours du IVe millénaire avant le Christ, elle était encore une ville principale de la province au XIIIe siècle de notre ère.

Il est peu de villes à présenter une aussi longue histoire ; il y avait contre ces raisons de vitalité deux inconvénients sérieux : la nécessité d'un système de canaux d'irrigation très importants et bien entretenus, la rigueur de la saison d'été. Aux temps anciens, la présence de plantations artificielles et naturelles pouvait atténuer le mal ; pourtant les rois achéménides ne passaient que trois mois à Suse. Le travail y est très pénible entre 10 heures du matin et 5 heures du soir, du 15 avril au 15 novembre.

Il reste des traces imposantes des canaux élamites, des restes moins importants des canalisations sassanides ; il subsiste encore en service quelques-uns des canaux arabes du Xe siècle ; il semble que ce soit l'invasion mongole au XIIIe siècle qui ait ruiné l'activité agricole de Suse.

Lorsque Layard et Loftus visitèrent le site vers 1840, il n'y avait comme construction permanente sur les bords du Chaour que la mosquée de Daniel. Le prophète Daniel passa sa jeunesse à Suse, devint favori de Nabuchodonosor et gouverneur de Babylonie. Son tombeau fut l'objet de contestations entre les deux principaux quartiers de la colonie juive, au début de l'Islam ; il fut alors dissimulé dans le lit même de la rivière sur l'ordre du calife. C'est un lieu de pèlerinage encore très visité.

Le général Williams, haut commissaire britannique pour la délimitation de frontière turco-persane en 1840, vint à Suse et fit quelques fouilles en attendant l'arrivée des autres délégations ; Sir Kenneth Loftus continua les travaux pendant deux hivers et y revint une troisième fois avec des fonds de la Royale Académie. Il reconnut la salle hypostyle, rapporta les premiers estampages des inscriptions achéménides, et trouva des briques inscrites, des figurines, des pièces de monnaie. Il identifia le site.

Pendant deux hivers, de 1883 à 1885, la mission Dieulafoy, Houssaye et Babin explora à nouveau les ruines ; les documents rapportés achevèrent de prouver leur intérêt archéologique. En 1897, la délégation scientifique en Perse, dirigée par Jacques de Morgan, s'installa à nouveau ; Suse devait être le centre des travaux de l'hiver, le point de ralliement après les explorations d'été sur le plateau persan ; une demeure fut construite en briques crues ; les matériaux trouvés au cours des fouilles, briques élamites et achéménides, permirent de construire une doublure en briques cuites, des murs de soutènement, d'établir des terrasses pour le rangement du matériel. Le château de Suse avec ses tours, ses terrasses crénelées d'où l'on embrasse un merveilleux panorama, est devenu célèbre dans la contrée ; c'est un beau piédestral pour notre drapeau ; c'est un gage que, loin d'être des démolisseurs, nous prétendons utiliser tous les documents pour construire une histoire cohérente de l'Élam et de la Perse.

Loftus avait publié un plan de Suse levé avec le concours d'officiers de la marine anglaise ; Dieulafoy publia le plan de la ville ancienne dans son ouvrage de l'Acropole de Suse ; nous avons conservé ses appellations. Les ruines principales dessinent un carré de 700 mètres de côté dont sort, au sud-est, un appendice : « le Donjon » ; nous y distinguons trois buttes : le tell de la citadelle ou acropole, l'Apadana, la ville royale.

Au nord de l'Apadana, on reconnaît des ruines moins élevées et les indications d'un mur d'enceinte, séleucide et parthe ; à l'est de la ville royale sont des ruines secondaires, sur deux kilomètres de longueur ; elles ont été dénommées par Dieulafoy, ville des artisans. Au temps des Achéménides, le sommet de l'Acropole était entouré d'un mur en briques crues dont nous avons retrouvé la fondation de 4 mètres de hauteur ; le tell de l'Apadana était complètement entouré à partir de la base, soit 9 mètres de hauteur, comme l'extérieur du tell de la ville royale ; ce dernier mur présentait de nombreux décrochements, il était séparé des terres anciennes par un radier de gravier de 40 centimètres de largeur.



a

b

a - Griffon ailé. — b. - Taureau ailé.
Panneaux en briques émaillées polychromes. Époque achéménide.

Dieulafoy avait exploré l'Apadana, fait une longue tranchée sur l'Acropole, plusieurs tranchées sur la ville royale. M. de Morgan avec son matériel de wagons Decauville explora en grand le tell de l'Acropole ; ce tell était divisé en deux parties inégales par des ravins opposés ; la plus petite, la presqu'île nord fut explorée avant la construction du château ; la plus grande fut exploitée méthodiquement par des tranchées hautes de 4 à 5 mètres. Le tell est actuellement nivelé de deux étages représentant de 7 à 10 mètres de terrain enlevé sur une longueur de 250 mètres, une largeur de 180 mètres. Vous connaissez les documents qui sont sortis de ces fouilles ; sur l'Acropole était le palais des Rois, les temples élamites, la stèle de Naramsin, l'obélisque de Manischtousou, les lois de Hammourabi, qui sont célèbres dans le monde entier ; les constructions fournirent ces briques inscrites qui permirent au P. Scheil de jalonner de noms et de dates l'histoire de l'Elam ; Naramsin, roi d'Agadé, établit sa domination à Suse vers 2500 avant notre ère, la troisième dynastie d'Our y est suzeraine vers 2200 ; le roi élamite Kutir Nakhunte libère sa patrie et devient hégémon de Chaldée ; la première dynastie de Babylone, le supplante vers 2050, l'invasion cassite permet aux Elamites de se reprendre ; un de leurs rois Untachgal est particulièrement indépendant et constructeur, vers 1500 avant notre ère ; un peu plus tard, Choutrouk Nakhunte fait un raid en Babylonie, la délivre du joug étranger, pille Siparra et Ashnunak ; il s'empare des terrains entre les montagnes et le Tigre : l'Elam devient ainsi le voisin des Assyriens ; il doit s'unir à la Chaldée pour lutter contre leurs campagnes de printemps avec des chances diverses. Silhak in Chouchinak, fils de Choutrouk Nakhunte, fut cependant un grand roi paisible et bâtisseur vers 1100. Il fonde Madaktou, et ses successeurs en font leur résidence d'été. C'est une capitale secondaire qui doit défendre l'ancienne. Sennachérib ne peut s'en emparer et ne poursuit pas le roi Koudour Nakhunte dans la montagne ; mais Assourbanipal appelé par les Susiens eux-mêmes, parvient jusqu'à Suse ; il y revient bientôt pour son compte et ne trouve qu'une faible résistance ; il pille complètement la ville vers 640. L'empire assyrien décline ensuite sous l'invasion Scythe et Mède. Babylone indépendante sous Nabopolassar et Nabuchodonosor II, est de nouveau suzeraine de la Susiane, mais l'Anzan, la partie montagneuse du royaume, l'Elam, proprement dit, passe sous la suzeraineté des Perses. Cyrus est roi d'Anzan avant de s'emparer de Babylone (539). Suse devient capitale des Achéménides, est pillée par Alexandre en 331 ; elle est encore importante sous les Séleucides, décline sous les Parthes, se relève sous les Sassanides, est détruite par Sapor II, qui y fonde la ville de Nichapour ; c'est désormais une ville secondaire ; Ahwaz était devenue la ville principale de l'Elymaïde depuis les Parthes ; les Mongols ruinent la province au XIIIe siècle.

M. de Morgan fit faire au sud-ouest de l'Acropole, au-dessous du niveau historique, une grande tranchée qui, longue de 80 mètres, large de 20 mètres, atteignit le sol naturel en 1908.

A la base de cette tranchée, sur 1 mètre d'épaisseur, et dans toute la longueur, on recueillit des fragments de poteries peintes. A l'orée de la tranchée, on reconnut un tertre funéraire d'environ 3 mètres de hauteur. Les tombes y étaient pressées les unes contre les autres, prises dans de la terre pilée. Le mobilier comprenait des vases souvent ornés de peintures, aux parois extrêmement minces, des objets de cuivre, haches et miroirs, (99 p. 100 de cuivre) à l'analyse des colliers de perles en lapis, en pâte bleue, noire et blanche, des petits pots à fard coniques, en pierre, en bitume, en terre cuite. Des étuis de même forme mais en métal se sont rencontrés aux niveaux supérieurs; ils étaient encore garnis de pinces à épiler, d'une petite pale pour étaler la couleur et d'une aiguille. Sur les objets de cuivre de la Nécropole on put voir la trace de légers tissus de lin parfois côtelés. Ce niveau représente la plus ancienne civilisation de Suse ; elle est déjà très avancée ; les premiers Susiens connaissaient l'arc et la fronde ; ils chassaient avec des lévriers ; ils étaient tisserands habiles, potiers incomparables, artistes de goût ; ils avaient des broyeurs à grain, utilisaient le silex mais surtout l'obsidienne; ils avaient des rites funéraires ; les sépultures rencontrées sont au deuxième degré, il y avait enterrement ou exposition préalable à l'ensevelissement définitif. La céramique aussi originale de forme que de décor fut étudiée par M. Edmond Pottier, membre de l'Institut, dans le 13e volume des Mémoires de la Mission. Il l'a dénommé premier style de Suse en opposition avec la céramique peinte du temps d'Agadé, IIe style. M. de Morgan voulut dater la première de cinq mille ans avant notre ère, d'après l'épaisseur des couches superposées. M. Pottier lui trouvait trop d'affinités avec le IIe style d'Agadé, pour admettre un intervalle aussi considérable. Elle est probablement antérieure à 3.500 ans avant notre ère. La coupe de la tranchée montrait au-dessus de la poterie peinte un massif de briques crues, haut d'environ 12 mètres ; au sud et à l'ouest de ce massif, on rencontrait surtout des remblais et la fouille de ces régions fut abandonnée.

Le grand travail de M. Pottier parut peu avant la guerre ; il a été particulièrement mis à contribution depuis la découverte à Eridou, à Our, à Samarra, de poterie peinte analogue. *Le Geological Survey of China* a publié la découverte sur de nombreux points de l'empire chinois, depuis le Turkestan jusqu'au Pacifique, de stations à poterie peinte.

Dans un article de la *Revue Archéologique*, M. Pottier revint sur la première céramique de Suse. A tépé Mouçian, exploré en 1903 par Gautier et Lampre, avait été trouvée une poterie décorée de peintures ; la pâte était moins fine qu'à Suse ; la peinture plus mate ; les formes étaient un peu différentes, on n'y trouvait pas les gobelets du premier style, mais, en revanche, on trouvait des plats, peints à l'intérieur, des coupes peintes à l'extérieur. M. Pottier désigna cette céramique style 1 *bis* ; c'est celle-là qui a été trouvée à Bouchir par Pézard, à Eridou et à Our par M. Hall, et que j'ai retrouvée à Zohab. A Suse même, elle n'existe pas nettement, mais elle



d



a b



c

Poupées en terre cuite : a - époque babylonienne (XXe siècle av. J.-C.) — b - époque élamite (XIe s.) — c - idem, (IXe s).
(On remarquera les proportions qui se rapprochent du canon grec). — d - ép. néobabylonienne (VIIIe s.)

apparaît, d'après nos travaux de 1926 et de 1927, à Djaffer Abad; à environ 5 kilomètres au nord, sur les bords du Chaour, elle surmonte là un cimetière remanié du 1[er] style de Suze. La céramique 1 *bis* est donc postérieure à la céramique du 1[er] style. La poterie peinte de Néhavend dont M. Herzfeld vous a parlé, dont j'ai remis au musée du Louvre plusieurs spécimens en 1924 est plus récente, c'est un intermédiaire entre le style 1 *bis* et le style 2. La poterie peinte de Rhagès, dont le musée du Louvre a acquis plusieurs spécimens en 1889 provenant de la collection Richard est encore plus près du 2[e] style. J'en ai rapporté plusieurs fragments intéressants en 1924; l'un d'eux représente une ronde de danseuses nues, bien enlevées en noir sur une engobe jaune chamois; un autre fragment montre une suite de bovidés.

Sur les conseils de M. Pottier, nous avons repris à l'Acropole un nouveau sondage au nord du massif de briques crues. Nous sommes actuellement à 11 m. 50 de profondeur au-dessous du deuxième niveau, sur une longueur de 30 mètres, une largeur de 9 mètres. Nous avons trouvé les couches en place; le massif était donc plaqué contre un ancien tell; nous avons rencontré une tombe à mobilier de vases de terre cuite; le corps était étendu sur des galets et accompagné de tablettes proto-élamites; ces tablettes sont inscrites en caractères presque pictographiques; ce sont des inventaires, des listes de fournitures; faute de bilingue, le P. Scheil n'a pu les déchiffrer exactement; il n'a pu faire que des conjectures; le système du numération employé est décimal; il y a un chiffre par ordre d'unité, sauf pour le chiffre 6 qui est dans chaque ordre; nous avons recueilli au-dessous de nombreux vases à boutons en saillie, perforés pour le passage de cordons qui servaient d'anse; ils sont souvent décorés d'incisions, nous savons qu'ils accompagnent et précèdent de peu la céramique peinte du 2[e] style; nous avons recueilli bon nombre de petits vases en pierre taillée des formes les plus diverses, parfois en forme d'animaux. La série de ces petits vases à parfum ou à fard est infiniment plus variée que la verrerie de la parfumerie moderne.

Au-dessous nous trouvons une céramique tout à fait particulière, ce sont des vases tournés et bien cuits, sans décor; il y a des sortes de pots de fleurs très épais, des vases à long manche percé pour servir de bec, comme on en utilise encore, en métal, dans le Plateau Central; des vases à bec ouvert très allongé des vases à anse et c'est la seule manifestation de l'anse dans toute la céramique susienne. D'après les fragments trouvés par M. Woolley à Our, nous pouvons dater cette poterie qui est représentée par de beaux spécimens, comme du début du 3[e] millénaire. Dans ce niveau nous avons rencontré des faucilles en terre cuite; ce ne sont pas des instruments votifs comme on l'a écrit, mais bien des outils d'usage et parfaitement utilisables; des outils de potier en pierre et en terre cuite; une houe en bronze, une hache bipenne en cuivre, la seule trouvée à Suse depuis le commencement des fouilles. A la base de notre travail, nous

avons rencontré de nombreux fragments de vases peints, quelques-uns n'appartiennent pas même au 1[er] style *bis*, mais rappellent les échantillons de Raghès, les autres sont du 1[er] style. Nous avons trouvé le sol de la chambre de cuisson d'un grand four circulaire de 1 m. 60 de diamètre ; il était percé de vingt-deux carneaux disposés en quinconce. Aux environs, nous avons trouvé les fragments de deux grands vases, à parois épaisses, portant le décor du style 1 ; plusieurs figurines de petits animaux en terre cuite avec peintures, entre autres un petit bélier aux cornes très développées ; l'extrémité d'un manche de cuiller en terre cuite avec peinture du 1[er] style, représentant une tête humaine avec traits en relief. Nous avons donc atteint le niveau du 1[er] style en place et il ne s'agit plus ici d'une nécropole. Rappelons que jusqu'à présent cette première civilisation de Suse ne s'est pas rencontrée en Chaldée ; elle est connue au contraire à l'est du plateau persan.

M. de Morgan était venu pour la dernière fois à Suse en 1908 ; la découverte de la première civilisation de Suse trop avancée pour être primitive lui enlevait l'espoir qu'il avait eu de trouver dans les ruines le berceau de l'humanité néolithique. Il alla explorer l'Azerbeidjan et l'Araxe ; il ne lui échappait pas que l'obsidienne et le cuivre de Suse I pouvaient venir ensemble du Caucase. Le souci des grands travaux de synthèse qu'il méditait le fit se désintéresser quelque peu des terrassements de Suse ; mais avant de nous quitter, il nous autorisa à fouiller l'Apadana.

Le déblaiement nous y fit découvrir le palais susien des rois achéménides, au sud de la salle hypostyle ; ce palais est construit sur une plate-forme à la cote 17 mètres au-dessus des eaux du Chaour. Le noyau de cette plate-forme était une butte ancienne qui fut nivelée ; les terres furent employées pour la manufacture des briques de l'enceinte. Les fondations existant sous toutes les parties couvertes sont constituées par un remplissage de gravier sur 9 mètres d'épaisseur. Les dimensions de la plate-forme sont de 260 mètres sur 150 mètres, plus un décrochement correspondant à la salle hypostyle. Il ne reste rien des murs du palais comme de l'enceinte. Ils étaient en briques crues. Le mur de soutènement sud a été emporté par l'érosion ; celui de l'ouest était trop raviné pour être suivi, nous avons trouvé celui de l'est en bon état, il était doublé sur 5 mètres de hauteur des fondations en briques cuites du mur proprement dit ; il était en ligne droite.

La salle hypostyle comprenait six rangées de six colonnes ; elle était flanquée à l'est et à l'ouest d'un portique de deux rangées de six colonnes. La rangée la plus à l'ouest manquait complètement. Cette salle ressemble beaucoup à celle de Xerxès à Persépolis. Les dimensions sont à peu près les mêmes, un peu plus petites à Suse ; les colonnes de la salle sont comme à Persépolis sur base carrée avec chapiteau composé, pilier à volutes et chapiteau bicéphale. A Persépolis il y a trois portiques ; Loftus et Dieulafoy ont restitué à Suse un portique nord, nous n'en



Figurines en terre cuite.

a - Musicien. Moyen-âge élamite. XVe s. av. J.-C. — b - Enfant danseur sur l'épaule du musicien, Xe s. — c - même époque d- ép. parthe, Ier siècle av. J.-C. — e - Mère allaitant son enfant, IXe s. av. J.-C. — f - Bas-relief parthe — g - Buste dans un naos (ép. parthe). — h, i, j - Poupées en os travaillé (époque sassanide).

avons trouvé aucune trace. Nous n'avons pas retrouvé de murs séparant la salle des portiques ; ces murailles existaient à Persépolis, nous en avons retrouvé les preuves; elles étaient déjà publiées par le voyageur Engelbert Kaempfer, dont la relation est de 1712. M. Dieulafoy les avaient inscrites également sur son carnet mais pas assez nettement pour défendre sa restauration. M. Koldeway qui a retrouvé à Babylone une salle hypostyle dans le palais achéménide, est très nettement en faveur de ces murs. La salle hypostyle était couverte, il fallait accéder aux terrasses ; l'escalier d'accès se trouvait naturellement bien placé dans le mur, épais d'environ 5 mètres. Nous savons que l'Apadana de Suse a été détruit par un incendie sous Artaxerxès I[er] et restauré par Artaxerxès Mnemon. Les colonnes des portiques de Suse avaient environ 15 mètres de hauteur, celles de la salle étaient peut-être plus hautes ; la toiture avec ses charpentes apparaît comme le seul combustible sérieux de l'édifice ; l'incendie a pu être mis accidentellement des terrasses.

On a considéré les salles hypostyles de Persépolis et de Suse comme des salles du trône ; la multiplicité des colonnes, la demi-obscurité qui en résultait, nous paraît contraire à cette manière de voir : dans un récent article de la *Revue des Deux Mondes*, M. Hanotaux a la même impression en visitant Louqsor. La partie importante de la salle hypostyle achéménide et égyptienne, c'est la terrasse ; et les bas-reliefs des tombeaux royaux de Persépolis et de Nakhche Roustem, nous en offrent une preuve. Ils représentent la façade d'une salle hypostyle ; sur la terrasse le roi est assis ou debout en face d'un autel sur lequel brûle le feu sacré.

A Persépolis, les embrasures des portes sont décorées de bas-reliefs, comme les murs des escaliers, certaines faces de plates-formes. Ces bas-reliefs sont sculptés dans la pierre. A Suse, les décorations analogues étaient réalisées par des panneaux en briques. Dieulafoy et après lui M. de Morgan ont retrouvé les éléments des panneaux d'archers susiens qui sont célèbres. Ils décoraient vraisemblablement le mur d'enceinte sur la face est. La suite des lions, restituée par Dieulafoy, a été trouvée par lui au sud de la salle hypostyle. Nous n'avons pas encore rapporté nos éléments du même sujet. Vers 1910, nous avons trouvé à l'angle nord-est du parvis central du palais, les éléments de trois globes ailés et de trois paires de lions ailés à tête humaine. Pézard a depuis montré que le globe ailé, devait surmonter les lions, pour ne former qu'un seul panneau. Le globe ailé, symbole solaire, est un motif égyptien ; il représente la Basse-Égypte comme l'horus symbolise la Haute-Égypte. Les Assyriens l'ont adopté pour leurs bas-reliefs et les Achéménides l'ont emprunté aux Assyriens. Le soleil est pour les Zoroastriens l'œil d'Ormuz ; il domine ici les lions accroupis (pl. XIII). Sur les timbres, sur les monuments, sur l'étendard impérial de la Perse actuelle, on voit encore aujourd'hui le soleil au-dessus du lion passant.

Sur les carreaux du parvis occidental, nous avons trouvé des briques émaillées polychromes appartenant à des griffons ailés. Nous nous sommes

attelés depuis deux ans à la reconstitution de ces motifs ; nous avons deux paires de ces animaux, de sens différents ; le premier groupe a le cou et la poitrine jaunes, le second le cou et la poitrine verts. Chaque panneau a 2 m. 30 de longueur sur 1 m. 50 de hauteur. Quatre émaux sont employés, le bleu, le blanc, le jaune et le vert. La tête et les pattes de devant sont d'un lion, le cou est couvert de plumes, le corps est d'un taureau, la queue d'un lion, les pattes de derrière sont d'un aigle. Cet assemblage monstrueux de tout l'arsenal zoologique donne une impression de force. Le rendu est très habile (pl. XIV).

Nous avons également reconstitué un taureau ailé polychrome. Ces panneaux sont en cours de montage. Les fondations du mur d'enceinte, comme les dallages de l'est du palais, renfermaient les éléments en briques cuites des deux panneaux précédents et d'un lion passant. Nous entrevoyons encore un autre motif, le griffon ailé accroupi.

A Persépolis, les mêmes animaux, le taureau, le griffon ailé, le lion sont représentés sur les bas-reliefs ; ils y sont en général en action ; le lion attaque le taureau, c'est un combat assez souvent livré au naturel comme divertissement royal jusqu'au XIX[e] siècle ; un fragment de terre cuite émaillée retrouvé l'an dernier à Suse nous montre la même scène en petite ronde bosse achéménide.

A Persépolis, le roi maîtrise le taureau, le lion, le griffon dressés contre lui. Il vient naturellement à l'esprit que ces animaux symbolisent les provinces révoltées et soumises, ou la maîtrise des passions humaines. Les panneaux de Suse qui représentent ces mêmes animaux s'inspirent plutôt des bas-reliefs de la porte d'Ishtar à Babylone ; leur sens symbolique nous échappe.

D'après Hérodote, il y avait des statues dans le palais de Suse ; nous avons seulement trouvé trois fragments de pierre se rapportant à des rondes-bosses achéménides. L'un est un fragment de visage d'une facture toute semblable à la face humaine des taureaux de Khorsabad ; un autre est un fragment d'écharpe ; le troisième est un fragment de pied chaussé de la même façon que les archers ; il appartient bien à une statue colossale.

Depuis 1897, jusqu'en 1912, nous n'avions rencontré que de rares sépultures élamites ou achéménides ; l'on commençait à croire que comme les Chiites, les Susiens étaient inhumés en quelque Kerbela de Mésopotamie, et qu'Assourbanipal avait profané complètement comme il s'en vante, du reste, les cimetières de Suse. L'exploration de l'Apadana nous a fait au contraire constater que le noyau était une nécropole préachéménide qui réapparaissait à l'est en dehors du palais. Ces dernières années, nous avons exploré le sous-sol du parvis oriental, il était à peu près carré de 55 mètres de côté ; il ne restait des bâtiments qui l'entouraient que quelques pierres de gond de porte et des dallages. Nous avons fouillé les terrains de la cour limitée par le gravier des fondations, sur une profondeur de 11 m. 50. Les premières sépultures rencontrées sous les dallages des cours de l'Apadana



a



b



d



c

a - Mobilier d'un tombeau élamite (XIIe siècle av. J.-C.).

sont néobabyloniennes, à même la terre, les squelettes d'enfants sont dans des jarres de dimensions appropriées ; il y a aussi de grands caveaux voûtés en briques crues ou cuites, atteignant 8 mètres de longueur, 8 m. 50 de hauteur ; une porte est fermée par des carreaux de briques à champ ou par un seul carreau, elle est protégée par une construction en briques non voûtée ; on trouve parfois au fond un squelette, l'intérieur du tombeau est enduit de chaux, les ossements généralement mal conservés font une couche de quelques centimètres d'épaisseur sur le dallage ; le mobilier des tombeaux comporte des vases de terre cuite, des vases émaillés polychromes, des vases de bronze. des figurines (pl. XV), rarement des cylindres cachets, souvent des perles de cornaline, des pendants d'oreilles en or filigrané, du type que portent les Assyriens d'après leurs bas-reliefs ; des épingles à cheveux en argent, des boucles de ceinture, des poignards de bronze ; nous y avons rencontré deux lampes en bronze ; l'une d'elles avait 11 centimètres de hauteur, le bec vertical comportait un trou latéral pour passer l'épingle qui retenait la mèche. Dans l'intérieur de la lampe était une terre brune, nous l'avons fait analyser par le laboratoire de l'Anglo Persian Oil Cy. Il en résulte que ces lampes étaient faites pour brûler du pétrole. L'huile végétale n'était du reste pas assez fluide pour monter aussi haut dans une mèche. Nous avons trouvé des lampes analogues en terre cuite émaillées, de plus anciennes en terre cuite. Nous savions que le naphte était exploité dans les environs de Suse par une colonie grecque, au temps de Darius ; nous voyons que les Elamites, vers le x[e] siècle avant notre ère, utilisaient déjà le pétrole.

Nous arrivons ensuite aux tombes élamites ; il n'y a plus de sépultures à même la terre, les corps des enfants, des adolescents, sont dans des jarres parfois de grandes dimensions, ceux des adultes sont dans des caveaux voûtés, en général moins grands que les précédents. Il y a souvent une construction carrée en avant de la porte, mais on y rencontre rarement des ossements, c'est plutôt une lieu de dépôt d'offrandes, d'aliments. A l'intérieur du tombeau sont les squelettes d'adultes ; on a repoussé vers le fond les ossements pour placer le dernier venu. Dans un seul tombeau nous avons compté vingt crânes ; le mobilier comprend des vases de terre cuite, rarement des vases peints, des vases émaillés mais cette fois monochromes à décor en relief ; on trouve des tablettes, parfois funéraires, des armes, des anneaux de bronze.

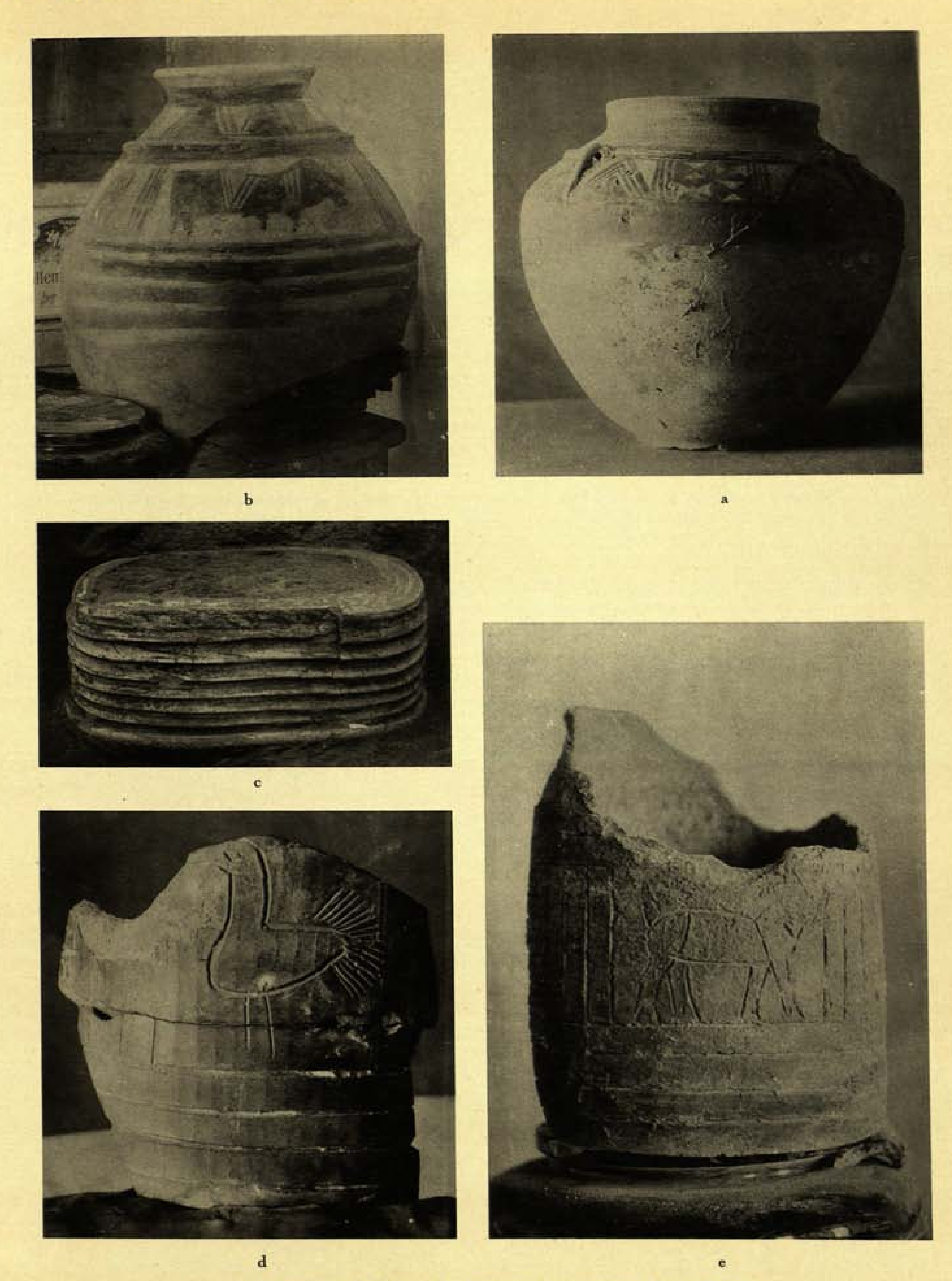
Les tombes du moyen âge élamite sont un peu différentes ; les caveaux voûtés sont plus petits, ne renferment que un à deux individus ; il n'y a plus de construction en avant de la porte. Le mobilier est plus riche ; beaucoup d'adultes sont enterrés dans des jarres mises bout à bout, ou sont recouverts avec de grands éclats de pots.

Ce mode est encore plus fréquent à l'étage inférieur, correspondant au xx[e] siècle avant notre ère ; les tombeaux voûtés disparaissent. Pour les tombes marquantes, le corps, les membres repliés, est recouvert d'un sar-

cophage en terre cuite; les mains sont généralement plongées dans une petite coupe de bronze; on trouve des vases de terre cuite, de métal, des armes, des anneaux de poignet et de chevilles, en bronze; la tête est parfois ornée d'un ou deux diadèmes, feuille de clinquant d'or ou d'argent en losange allongé, percée pour être cousue sur un voile, cela rappelle les bandeaux mycéniens; de semblables ornements ont été trouvés en Égypte et dans l'état de Haiderabad aux Indes. Au-dessous, les sarcophages sont plus soignés, présentent des moulures sur les parois verticales (pl. XVIII, *c*); le couvercle est généralement moulé avec des cavités pour recevoir les offrandes; le mobilier est parfois très riche; dans l'une de ces tombes, le mort avait un casque d'argent, des pendants d'oreille, un bracelet, un anneau d'or, une hache de bronze, des pointes de flèches. Sur la poitrine des femmes brillent des pectoraux d'argent; on rencontre des vases d'une céramique bien caractérisée, aux formes trapues; des vases en bitume taillé; l'un d'eux est une coupe, la panse est ornée de deux profils du corps d'une chèvre sauvage couchée, indiquée en léger relief. Ces profils se rejoignent en bordure du vase pour rejoindre la tête en ronde bosse aux cornes détachées dans la partie médiane de leur courbure. On trouve des vases en arragonite, en pierres dures. Des vases de terre cuite, bitumineuse, sont gravés au trait, oiseaux, chèvres sauvages, ornements géométriques, palmiers: les incisions sont garnies de pâte blanche. Ces sépultures datent de la IIIe dynastie d'Our (pl. XVIII, *d*, *e*).

Au-dessous de ce niveau, les corps sont placés dans des fosses creusées et recouvertes de terre pilée. Le fond de la fosse est garni d'une natte, d'un carrelage; parfois le corps est dans un sarcophage sans couvercle en terre crue. Le mobilier comporte des vases de terre cuite souvent peints; le décor est rouge noir, à taches blanches (pl. XVIII, *a*, *b*). C'est la fin du IIe style de la céramique peinte. Le décor résiste mal au lavage; ce n'est plus un travail d'art, c'est la parure faite par le marchand à temps perdu pour attirer l'acheteur, elle est néanmoins très curieuse. On trouve encore des vases de pierre, de bitume taillé; il y a parfois plusieurs corps dans le même tombeau. Dans un petit sarcophage en terre crue était le squelette complet d'un enfant; le mobilier comportait des perles de pierre, trois cylindres cachets tout neufs, des petits vases d'albâtre, un gobelet, une coupe en bitume; en même temps, il y avait un crâne d'adulte. Nous sommes ici à la fin de la période d'Agadé, vers 2300 avant notre ère; nous ne pensons pas qu'il y ait là une indication de cette coutume barbare que M. Woolley nous a décrite d'Our, pour le IIIe millénaire; je veux dire l'usage de faire accompagner le mort dans la tombe par quelques-uns de ses serviteurs. Il est toujours possible, pour des cas isolés, de recourir à des explications plus humaines.

La nécropole s'arrête à ce niveau dans le parvis oriental; nous rencontrons plus bas les fours de potier de la fin du IIe style, avec le matériel ordinaire, les déchets de fabrication, les objets en terre crue, prêts à en-



b a

c

d e

a - Vase peint, IIe style. — b - Fragment de vase peint, fin du IIe style.
c - Sarcophage en terre cuite (XXIe siècle av. J.-C.).

fourner, les balles de fronde, les bobines, les faucilles en terre cuite ; plus bas nous trouvons les vases de terre cuite du III[e] millénaire, et des fragments de la poterie peinte du I[er] style, puis le sol naturel à 11 m. 50 de profondeur.

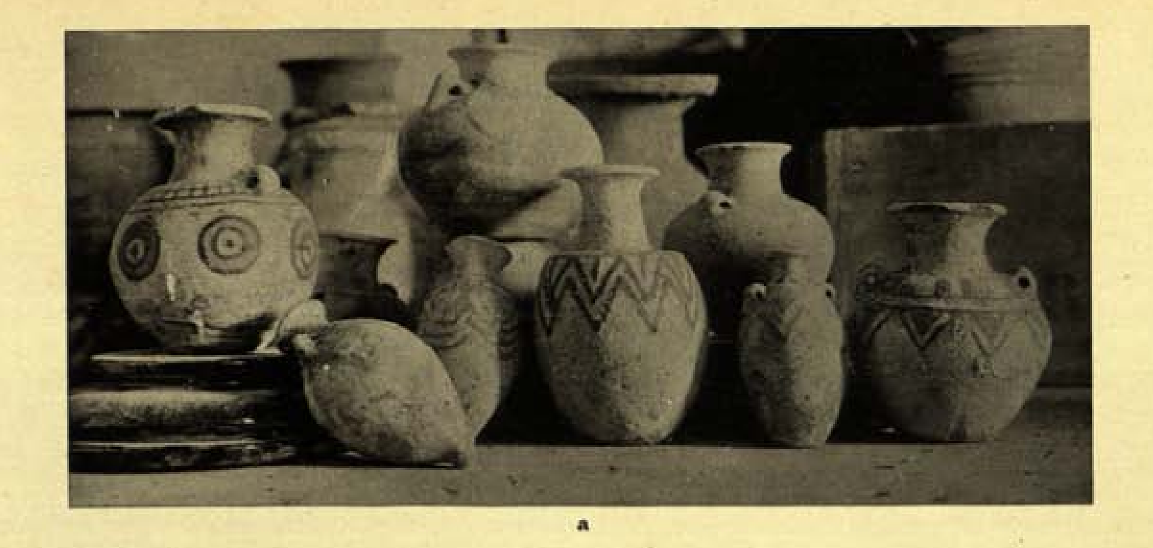
Nous parlerons à présent de la Ville Royale.

Des sondages avaient été faits sur la Ville Royale, nous avions reconnu que le niveau élamite était à 14 mètres de profondeur au nord et à l'est, à 5 mètres au sud. En 1924, nous avons commencé l'exploitation méthodique de la bordure sud. Une tranchée profonde nous fit découvrir à 10 mètres de profondeur des tombeaux voûtés néobabyloniens; nous avons pu nous rendre compte que ces monuments étaient autrefois apparents, de forme extérieure en parallélipipède ; le puits qui protégeait la porte était destiné à une inhumation au 1[er] degré ; on ouvrait le tombeau pour recevoir seulement les ossements décharnés après un délai qui convenait à la religion funéraire. A 12 mètres de profondeur nous avions les sépultures élamites, puis les sarcophages du temps d'Hammourabi. Cette tranchée fut abandonnée, nos déblais arrivant à la route de Nasseri. Deux autres sondages furent entrepris, l'année dernière. Dans le premier, l'étage arabe de 4 à 5 mètres d'épaisseur était représenté par des constructions grossières. Au-dessous est un niveau sassanide où nous trouvons des tombes d'enfants dans des jarres ou des sarcophages de terre cuite et de terre cuite émaillée ; ces tombes sont accompagnées de petits colliers, de poupées sculptées en os (pl. XVI, *h*); on y trouve des gourdes et des écuelles en terre émaillée. La saison dernière, un des colliers comportait un pendentif, scarabée achéménide monté en or ; un autre possédait une petite tablette rectangulaire en bitume taillé; sur une face était gravé un monstre ailé debout et sur l'autre un simulacre d'inscription cunéiforme. Dans ce niveau, nous trouvons des pièces de monnaie sassanides, séleucides et parthes. Les tombes d'adulte de l'époque sassanide ne se rencontrent qu'exceptionnellement dans la ville ; elles sont au contraire très nombreuses au dehors, sur les buttes extérieures ; elles sont constituées par de grandes jarres de terre, mises bout à bout, orifice contre orifice ; elles sont enduites de poix intérieurement ; on trouve aussi des sarcophages remplis d'ossements pêle-mêle, décomposés et appartenant à plusieurs individus ; ce sont les inhumations au 2[e] degré. Au-dessous du niveau sassanide, nous rencontrons des jarres parthes, des figurines de terre hellénistiques, des jetons en terre cuite portant des empreintes de cachets. Au-dessous de ce niveau parthe et séleucide, nous avons exploité, les deux dernières saisons, deux dépôts de tablettes en terre crue, de l'époque d'Hammourabi; ces documents mêlés avec des tessons de pots et des lames de silex ont été difficiles à extraire. Le P. Scheil les a mis à l'étude ; il a déjà publié un de ces textes, le début d'un poème du mythe d'Etana qui commence comme une fable de La Fontaine : sur un grand orme, un aigle fit son nid ; entre les racines un serpent élevait sa nichée... ; dans une autre étude, le P. Scheil a noté une série de contrats ; les témoins

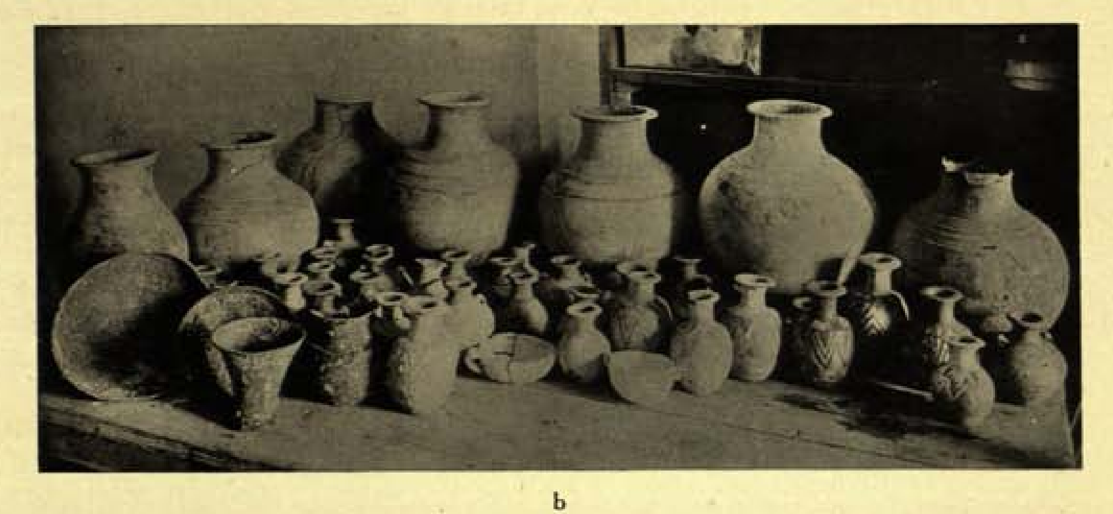
jurent par le nom du suzerain, roi de Babylone, par le grand sukkal d'Elam et par le roi de Suse. Cette série donne le nom des grands sukkals et des rois de Suse pendant la première dynastie babylonienne ; elle prouve la dépendance de l'Elam au xxe siècle; en général, le roi de Suse devient automatiquement grand sukkal.

Au-dessous de ce niveau, nous trouvons la nécropole qui débute par des tombes achéménides à même la terre, ou dans des jarres cordées ; on y trouve des amulettes d'importation égyptienne ; des scarabées, des vases de métal, puis des tombes néobabyloniennes, et les caveaux voûtés. La dernière saison, nous avons déblayé dix tombeaux voûtés. Parmi les particularités, je citerai la découverte d'une tête humaine ronde bosse presque grandeur nature, en terre crue peinte au bitume (pl. XVII, *b*). Elle représente un Elamite du xe siècle avant notre ère. Les cheveux, les yeux, la barbe sont peints en noir, il y a des traces de peinture blanche autour des pupilles ; les lèvres, les joues devaient être peintes en rouge, la couleur de la terre est bien celle que prend la peau des Susiens au grand air et au soleil. La barbe est taillée comme celle des archers achéménides ; les cheveux ne sont pas coupés à la même mode, mais cela tient à ce que la partie postérieure de la tête est très négligée, le cou est très cylindrique, la section comporte un trou assez profond comme si la tête avait été fixée sur un bâton.

Dans un autre tombeau, nous avons trouvé une tête féminine de mêmes proportions, mais sans traces de peinture; deux tresses descendent encadrant le visage, le type rappelle celui des petites figurines de terre cuite de Suse, très fréquentes dans les tombes d'enfants (pl. XVII, *c*, *d*). Dans plusieurs autres tombeaux nous avons trouvé des débris de têtes en terre crue analogues ou plus petites de 0 m. 15 de hauteur; les yeux étaient en bitume taillé. Nous pensons que ces têtes étaient des simulacres dans les cérémonies d'inhumation. Une autre particularité de la nécropole élamite que nous explorons est la rencontre très fréquente de collection de poids de balance et des plateaux de balance, nous en concluons que nous sommes dans un cimetière de marchands. Les gros poids, supérieurs à 300 grammes, sont en calcaire ou en bitume, ils ont la forme d'ovoïdes allongés, parfois de canards sans ailes et sans pattes, le cou et la tête plaqués sur le dos. Les poids plus petits sont en hématite parfaitement polie, en forme de fuseaux ; parfois ce sont des petits cailloux blancs, de véritables calculi, nous avons encore une série de petits canards en cornaline, en agate, en hématite. Quand on pèse ces poids en grammes, on s'aperçoit que les séries ne sont pas régulières à plusieurs dixièmes près : faut-il en conclure que les marchands élamites avaient une série de poids pour vendre, une série pour acheter, ou qu'ils devaient posséder les séries de poids des pays voisins ? Les plateaux de balance sont en cuivre et à peu près circulaires, percés de quatre trous pour le passage des fils de suspension au fléau, nous avons pu reconnaître la trace des fils sur l'oxyde métallique ; au nombre de quatre pour soutenir le plateau, ils n'étaient plus que deux à la partie su-



a



b



c

a - Vases en terre cuite émaillée, époque néobabylonienne.

b - Vases en métal et vases en terre cuite émaillée provenant d'une tombe néobabylonienne.

c - Vases arabes du XI[e] siècle de notre ère. Ville des Artisans.

périeure, avec une barrette transversale; cette disposition peu fréquente actuellement avait l'avantage d'écarter les fils au-dessus du plateau et en conséquence de faciliter le remplissage ou la mise des poids. La présence des canards dans la série des poids est encore inexpliquée par les textes; le mot sumérien qui signifie oie est employé pour le poids en arabe; le nom assyrien du poids signifie aussi foie, et le foie de l'oie est particulièrement lourd et volumineux.

Dans un tombeau de cette année nous avons trouvé deux fibules ou grandes épingles en or, avec trou médian sur la tige, un collier où les perles de cornaline alternent avec des perles d'or à bossettes, une perle en fuseau, montée en or, était le centre de ce collier.

Au-dessous de ce niveau, nous avons retrouvé les sarcophages unis du temps de Hammourabi; dans un sarcophage à moulures de la 3ᵉ dynastie d'Our, nous avons recueilli un vase gravé dont les incisions sont remplies de pâte blanche. Nous sommes là à 19 mètres de profondeur, il reste environ 5 mètres à explorer.

Le deuxième sondage nous a fait déblayer un important niveau arabe; nous y avons trouvé une collection de vases en terre cuite et terre cuite émaillée. Dans un de ces vases se trouvait un petit trésor, pièces d'or et d'argent du temps des Abbassides, XIᵉ siècle de notre ère; au-dessous le niveau sassanide renfermait des tombes, des figurines, des lampes en bronze, des fragments de stèles achéménides inscrites, des bases de colonnes achéménides.

Le niveau inférieur comporte des tombes à même la terre, achéménides et néobabyloniennes, avec leur mobilier de vases de bronze et surtout de vases émaillés, de fioles de verre moulé polychromes; cette céramique connue jusqu'ici par quelques pièces de Babylone et d'Assur, est encore inédite; elle est d'une variété charmante (pl. XIX, *a*, *b*).

L'étage inférieur que nous commençons d'explorer nous libère enfin des tombes, nous trouvons des restes de construction; nous avons recueilli des fragments d'inscription sur pierre, des tablettes, un vase en terre cuite inscrit, dédicace de construction d'un temple au dieu Sin.

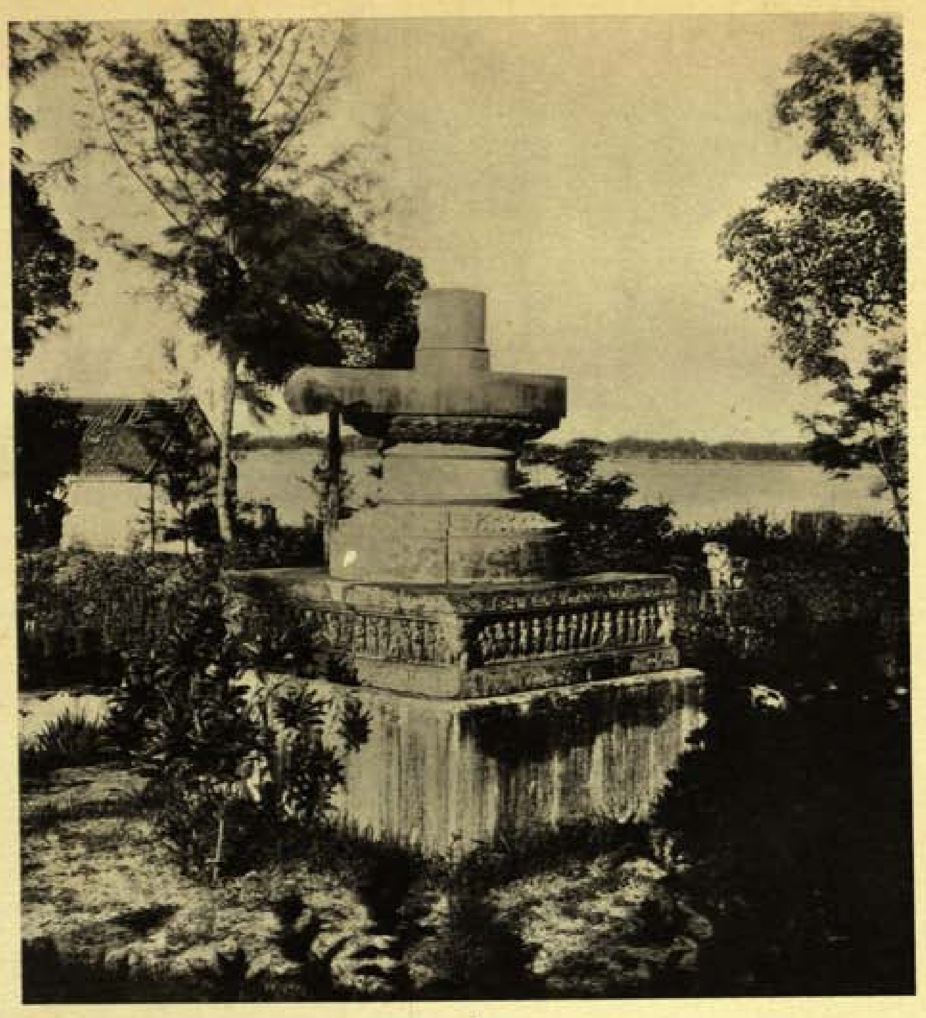
Notre série de sépultures n'est cependant pas complète; vous avez compris qu'il nous manque les tombes intermédiaires entre le 1ᵉʳ style et la fin du 2ᵉ; il nous manque en particulier les tombes du 3ᵉ millénaire qui d'après les résultats d'Our ne peuvent manquer d'être également à Suse fort intéressantes. Vous aurez également noté qu'à Suse les sépultures sont généralement au 2ᵉ degré. Elles sont également anonymes; jamais nous n'avons trouvé d'inscriptions funéraires, de cylindre onomastique faisant connaître la personnalité de l'enseveli.

Pour terminer ce résumé rapide, je dois encore vous parler de la Ville des Artisans; elle est séparée de la Ville Royale par une vallée de deux cents mètres autrefois suivie par un canal. La hauteur des ruines est de 5 à 9 mètres au-dessus de la plaine. Le Dʳ Unvala y fit un sondage l'année

dernière en bordure ouest; il trouva un massif de maçonnerie en briques crues et au centre un grand tombeau voûté en plein cintre, en briques cuites, d'époque partho-romaine ; il avait été réemployé par les sassanides ; à un niveau supérieur, un peu plus loin, il déblaya un sarcophage en terre cuite, à quatre anses, se raccordant aux parois par un décor tréflé ; il appartient à la basse époque romaine, il contenait quelques ossements.

La collection des vases d'époque arabe provenant de Suse devait passer au département d'objets d'art du musée du Louvre. A cette occasion, nous avons exploré l'an dernier un angle d'une grande enceinte carrée apparente au milieu de la Ville des Artisans, et limitant un quartier de la ville arabe du x[e] siècle. Nous avons trouvé des pièces de monnaie d'or, de bronze, quelques bracelets en argent, des vases en terre cuite et en terre cuite émaillée, en particulier deux grands vases à émail bleu à décor en relief (pl. XIX, *c*). M. Raymond Koechlin a bien voulu publier le catalogue de cette céramique dans le 19[e] volume de nos mémoires scientifiques. Le 20[e] volume dû au colonel Allotte de la Fuye et à M. Franz Cumont paraît dans quelques jours. Vous connaissez les salles de Suse au Musée du Louvre ; elles sont devenues trop petites pour l'exposition de nos apports. Nous savons que M. Dussaud, le chef du Département des antiquités orientales, travaille activement pour faire sortir nos collections de leur actuelle obscurité.

R. DE MECQUENEM.



a



b

a - Ensemble du piédestal surmonté d'un *linga*.

b. - Une des faces du piédestal.

UN CHEF-D'ŒUVRE DE LA SCULPTURE CHAME

LE PIÉDESTAL DE TRA KIÊU

Au village de Tra kiêu, qui est situé près de la mer, dans la province de Quang nam, on a trouvé les restes d'une citadelle dont les murs en briques ont probablement protégé l'une des capitales de l'ancien Champa. A l'intérieur de cette enceinte était un piédestal orné de bas-reliefs qui, après avoir été exposé à toutes les injures, a été finalement transporté au Musée de Tourane. C'est un des monuments les plus remarquables de la sculpture chame (pl. XX). M. Parmentier (1) le rattache à l'art de My-son A1, c'est-à-dire au début du VIIe siècle; mais jusqu'ici, les tentatives d'interprétation des bas-reliefs ont échoué.

Si on ne considère que le costume des personnages sculptés sur le piédestal, ceux-ci peuvent être classés en plusieurs catégories. A droite, sur la face A (pl. XXI), sont plusieurs hommes, notamment un archer, vêtus à l'indienne. Ils ont sur la tête un turban et portent des bijoux : colliers et bracelets. Le vêtement inférieur est fixé par une longue ceinture nouée à la taille. Les extrémités de ce vêtement et de la ceinture pendent d'une manière caractéristique.

Sur la même face, à gauche de la fracture de la pierre, sont deux personnages vêtus uniquement du sampot. Au témoignage des historiens chinois, le sampot appelé *kan man* ou *tou-man* était le vêtement cham.

A gauche enfin, deux autres personnages semblent entièrement nus.

La scène met probablement en présence trois éléments ethniques : des Indiens débarqués, des Chams et des sauvages. Un autre indice tend encore à prouver que les personnages à droite sont des étrangers: l'un d'eux porte un grand arc pourvu d'une poignée. C'est l'arme des guerriers indiens. Les indigènes avaient un arc plus petit fait de bambou et de rotin.

Le piédestal de Tra kiêu ne commémore-t-il pas l'arrivée des premiers conquérants indiens en Indochine ? Voyons si cette conjecture est d'accord avec les textes anciens et si elle permet d'expliquer le détail des bas-reliefs.

---

(1) *Inventaire descriptif des Monuments Čams de l'Annam*, Paris, Leroux, 1909, t. II p. 530.

∴

L'histoire chinoise des Tsin, compilée entre 578 et 648, dit à propos du Fou-nan : « Leur souverain était originairement une femme, appelée Feuille de Saule (1). Il y eut alors un étranger, appelé Houen-houei, qui pratiquait le culte des génies. Il rêva que le génie lui donnait un arc, et de plus lui ordonnait de monter sur une jonque de commerce et de prendre la mer. Houen-houei, au matin, se rendit au temple du génie ; il y trouva un arc, puis, à la suite de marchands, s'embarqua sur mer. Il arriva en dehors de la ville du Fou-nan. Feuille de Saule amena des troupes pour lui résister. Houen-houei leva son arc. Feuille de Saule eut peur et se soumit à lui. Sur quoi Houen-houei la prit pour femme et s'empara du royaume (2). »

L'histoire des Ts'i méridionaux, rédigée entre 479 et 501, et le *Leang-chou*, compilé au VIIe siècle, contiennent des récits analogues (3).

Le *T'ai ping yu lan* représente, par rapport aux textes précédents, une tradition indépendante : « Au début le Fou-nan avait pour souverain une femme appelée Lieou-ye. Il y eut un homme du pays de Mo-fou appelé Houen-chen (4), qui aimait à rendre un culte à un génie sans que son ardeur se relâchât jamais. Le génie fut touché de son extrême piété. La nuit, Houen-chen rêva qu'un homme lui donnait un arc divin et lui ordonnait de monter sur une grande jonque marchande et de prendre la mer. Au matin, Houen-chen pénétra dans le temple et, au pied de l'arbre du génie, il trouva un arc. Il monta alors sur un grand navire et prit la mer. Le génie fit tourner le vent de façon que le navire arrivât au Fou-nan. Lieou-ye désira piller le navire et s'en emparer. Houen-chen leva l'arc divin et tira. La flèche traversa la barque de Lieou-ye de part en part. Lieou-ye, effrayée se soumit, et ainsi Houen-chen devint roi du Fou-nan (5). »

Il est probable que tous ces textes chinois reproduisent, plus ou moins fidèlement, des informations recueillies sur place par K'ang T'ai et Tchou Ying, vers 245-250 de notre ère.

La légende du brahmane Kauṇḍinya était connue au Champa, comme le prouve une inscription datée de 685 A. D. « C'est là que Kauṇḍinya, le plus grand des brahmanes, planta le javelot qu'il avait reçu d'Açvatthāman, fils de Droṇa. Il y avait une fille du roi des Nāgas nommée Somā, qui fonda sur la terre une race royale... Le grand brahmane nommé Kauṇḍinya l'épousa pour l'accomplissement des rites (6). »

(1) On lit Ye-lieou dans le texte, mais les deux caractères sont sans doute intervertis. M. Pelliot (*Études asiatiques*, II, p. 245, n. 2) a proposé de corriger « Feuille de Saule » en « Feuille de Cocotier », ce qui donne un sens beaucoup plus satisfaisant.

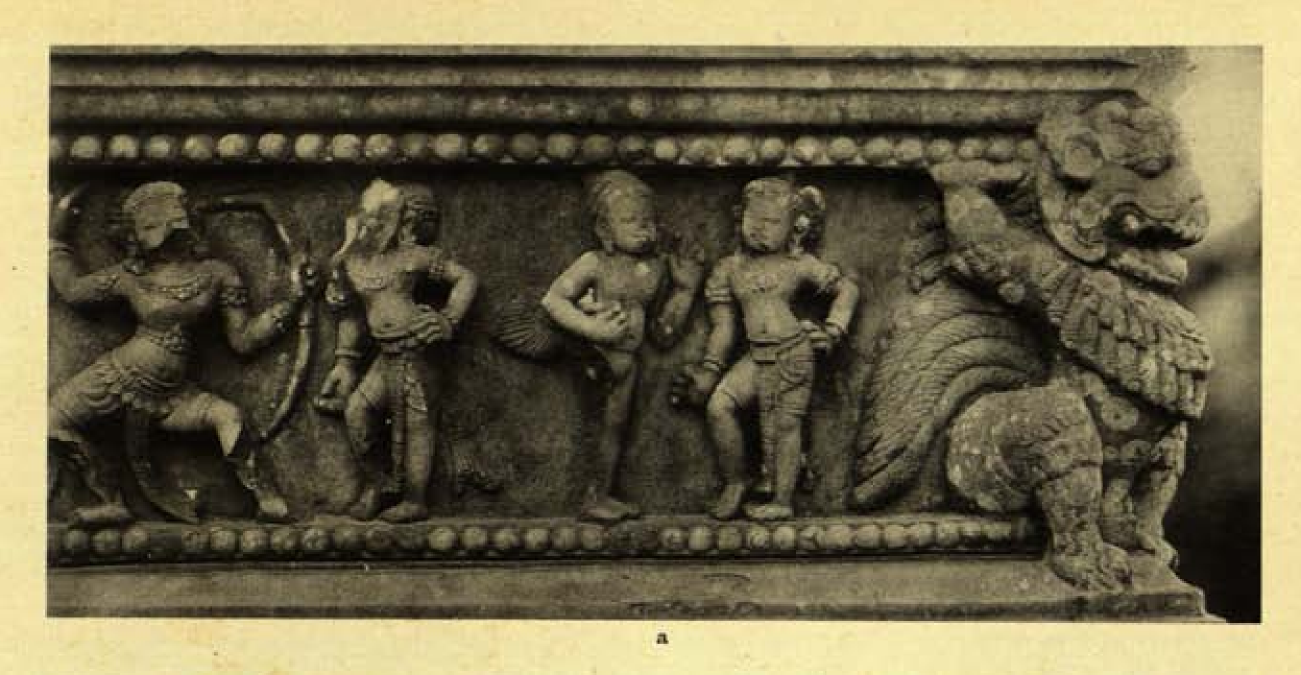
(2) P. Pelliot, *le Fou-nan*, *BEFEO*, 1903, p. 254.

(3) P. Pelliot, *ibid.*, p. 256 et 265.

(4) Ces deux caractères sont presque certainement une transcription du nom indien : Kauṇḍinya.

(5) P. Pelliot, dans *Études Asiatiques*, II, p. 245-246.

(6) L. Finot, *BCAI*, 1911, 1re livraison, p. 32.



a



b



c

Face A.



a



b



c

Face B.

La donnée fondamentale peut se résumer ainsi : un brahmane armé d'un arc merveilleux aborde chez une reine, l'épouse et fonde une dynastie. J'ai déjà montré que cette légende a sa place dans une série de récits répandus dans l'Inde, en Chine et en Indochine et où la princesse, fille de poisson ou *nāgī*, est un personnage mi-humain, mi-aquatique (1). L'importance de ces traditions dans le folklore du Champa est encore attestée par les croyances relatives à la grande déesse de Pô nagar : celle-ci paraît bien être la *nāgī* ancestrale ; elle a fondé la dynastie des rois chams après avoir créé le monde avec le concours de trois dieux (2). On conçoit, dans ces conditions, que la légende du brahmane et de la *nāgī* ait pu inspirer un des monuments les plus importants de l'art cham.

*
* *

Examinons les seize personnages figurés sur la face A du piédestal (pl. XXI). Le premier groupe à droite représente le génie donnant des instructions au brahmane Kauṇḍinya. A gauche, un groupe de trois hommes : le brahmane est au centre, armé de l'arc merveilleux. Son bras relevé a lâché la flèche. A gauche, un suivant porte un chasse-mouches, symbole de la dignité du futur roi. A droite, un des Indiens observe.

Il est possible que Kauṇḍinya ait tiré une flèche pour déterminer l'emplacement de son camp (3) ; c'était une façon de consulter le sort. A gauche, en effet, les Indiens paraissent occupés à transporter des matériaux de construction : cinq personnages, dont le dernier est brisé, portent sur leurs épaules un objet long qui est probablement un tronc d'arbre.

Les six derniers personnages sont des spectateurs : deux Chams vêtus du sampot, deux sauvages nus et enfin deux êtres aériens qui se déplacent sans que leurs pieds touchent le sol. Ces deux derniers sont les génies qui hantent l'emplacement de la future ville. Rappelons-nous, en effet, ce qui s'est passé quand les ministres du roi de Magadha construisirent à Pāṭaliputra une forteresse destinée à repousser les Vajjiens. Des milliers de génies hantaient cet emplacement. Or, quand un emplacement est ainsi hanté par des génies puissants, ceux-ci poussent les rois et les ministres à y construire des palais (4).

La face B du piédestal (pl. XXII) est, comme la précédente, ornée de seize personnages. Tous portent le sampot. Voici comment M. Parmentier décrit les premiers à droite : « Les trois premiers, servantes ou suivants, hanchés à gauche, coiffés de forts chignons, ont la main droite à la hauteur de l'épaule et tiennent trois objets allongés, éventail fermé (?) et

(1) *La princesse à l'odeur de poisson et la nāgī... Études Asiatiques*, II, p. 265.
(2) P. Durand, *les Chams Banèḥ*, *BEFEO*, VII, p. 340.
(3) M. Finot a déjà indiqué que le jet de la flèche pouvait servir ici à déterminer l'emplacement d'une ville ; cf. *Sur quelques traditions indochinoises*, *Mélanges Sylvain Lévi*, p. 207.
(4) *Mahāparinibbāna sutta*, I, 26.

chasse-mouches pour les deux derniers (1). » Le quatrième a les mains jointes sur la poitrine.

Seul, le cinquième personnage est assis, et seul il porte un collier et un ornement sous les seins. La présence de porteurs de chasse-mouches derrière lui indique que c'est le souverain, et la légende nous apprend que c'était une femme. On objectera peut-être que son torse n'est guère féminin. La réponse se trouve dans le *Leang-chou*, où la reine est ainsi décrite. « Elle était jeune et robuste et ressemblait à un garçon (2). »

Les sixième et septième figurants sont, pour M. Parmentier, des « porteurs de présents » ; le huitième tient sans doute un coffret sur sa poitrine.

Il semble que les huit premiers personnages représentent la reine et sa cour. Elle est assise au centre. Le *Leang chou* nous apprend que le roi du Fou-nan, lorsqu'il s'assied, s'accroupit de côté, relevant le genou droit et laissant tomber le genou gauche jusqu'à terre. On étend devant lui une étoffe de coton sur laquelle on dépose des vases d'or et des brûle-parfums (3).

Près de la reine, à droite, est un personnage qui se tient debout, les mains jointes. Pour relier cette scène aux précédentes, on peut supposer que l'homme est un messager qui vient rendre compte de ce qu'il a vu sur la côte : arrivée de Kauṇḍinya et débarquement des Indiens. Les six autres personnages sont rangés symétriquement : trois de chaque côté de la reine et de son interlocuteur. Ce sont sans doute les porteurs des attributs royaux. On sait qu'auprès du souverain cham marchait un officier portant un plat de noix d'arec (4). Point d'arec sans un récipient pour la chaux. Le *Leang chou* nous parle, en outre, de vases d'or et de brûle-parfums.

Les huit personnages suivants sont en marche vers la gauche. Un seul est à cheval ; plusieurs semblent armés de glaives ou de massues. Ces armes, et la présence d'un cavalier dans un pays où les chevaux ont toujours été rares et ne servaient qu'à la guerre, tendent à prouver que l'artiste a voulu figurer un rassemblement guerrier. La reine, avertie du débarquement des étrangers, réunit son armée pour les repousser. On a déjà vu que les Annales chinoises font allusion à la résistance des indigènes.

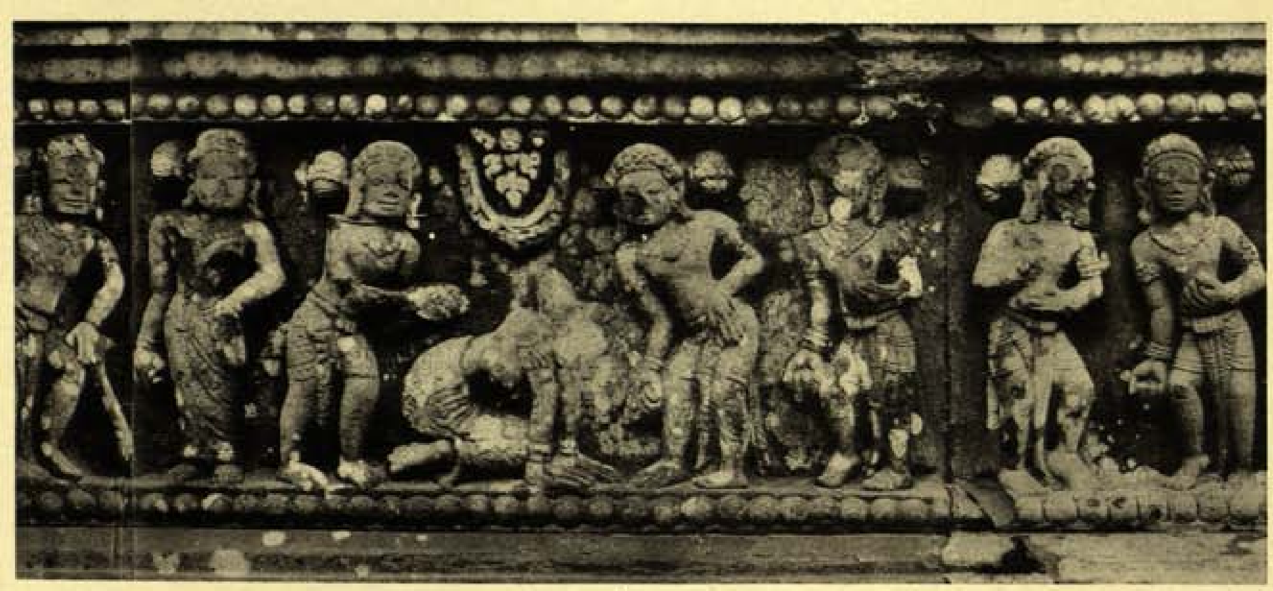
La face C (pl. XXIII) ne représente évidemment pas un combat. Si nous sommes sur la bonne piste, on doit s'attendre à trouver ce qui, dans la légende, vient après le combat, c'est-à-dire la soumission de la reine. Voyons si cette conjecture est d'accord avec le bas-relief.

Les figurines de cette face sont plus mutilées que les autres ; plusieurs visages sont entièrement effacés. Néanmoins, on observe encore les mêmes différences de costume que sur la face A. La scène à gauche est la plus facile à interpréter. Une femme est agenouillée dans une humble attitude ;

(1) *Inventaire*... t. I, p. 296.
(2) P. Pelliot, *le Fou-nan*, p. 265.
(3) P. Pelliot, *le Fou-nan*, p. 269.
(4) G. Maspéro, *le Royaume de Champa*, p. 26 et n. 6.



a

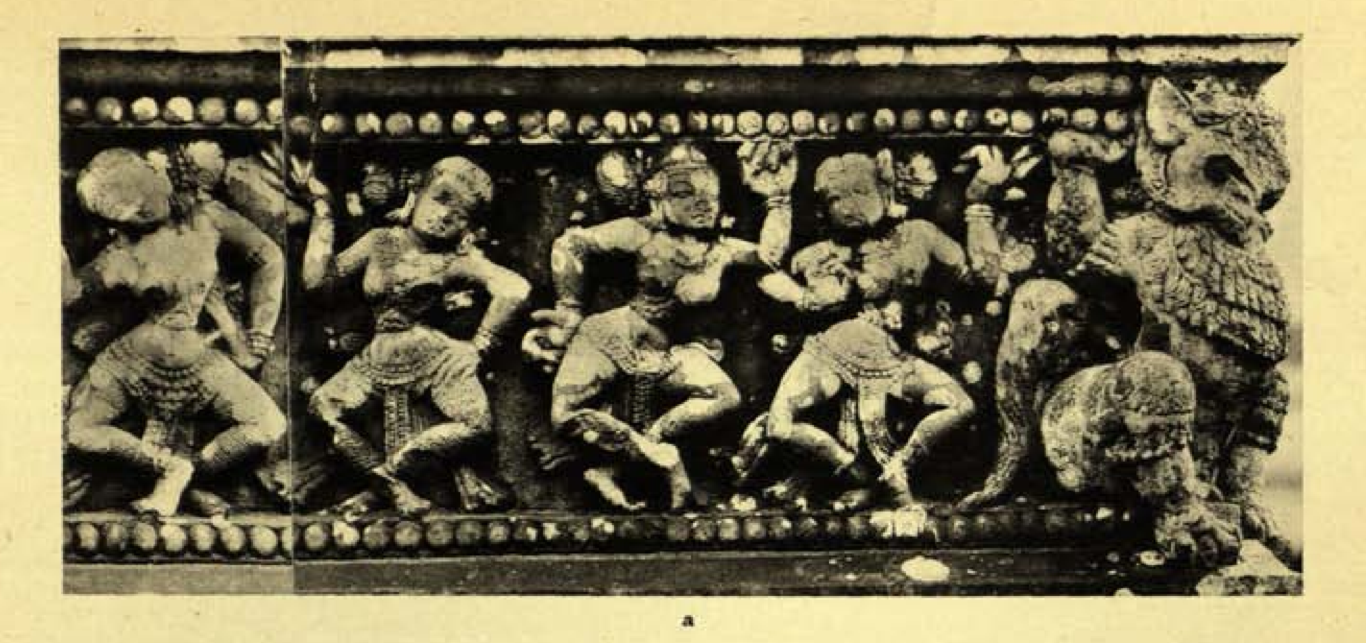


b



c

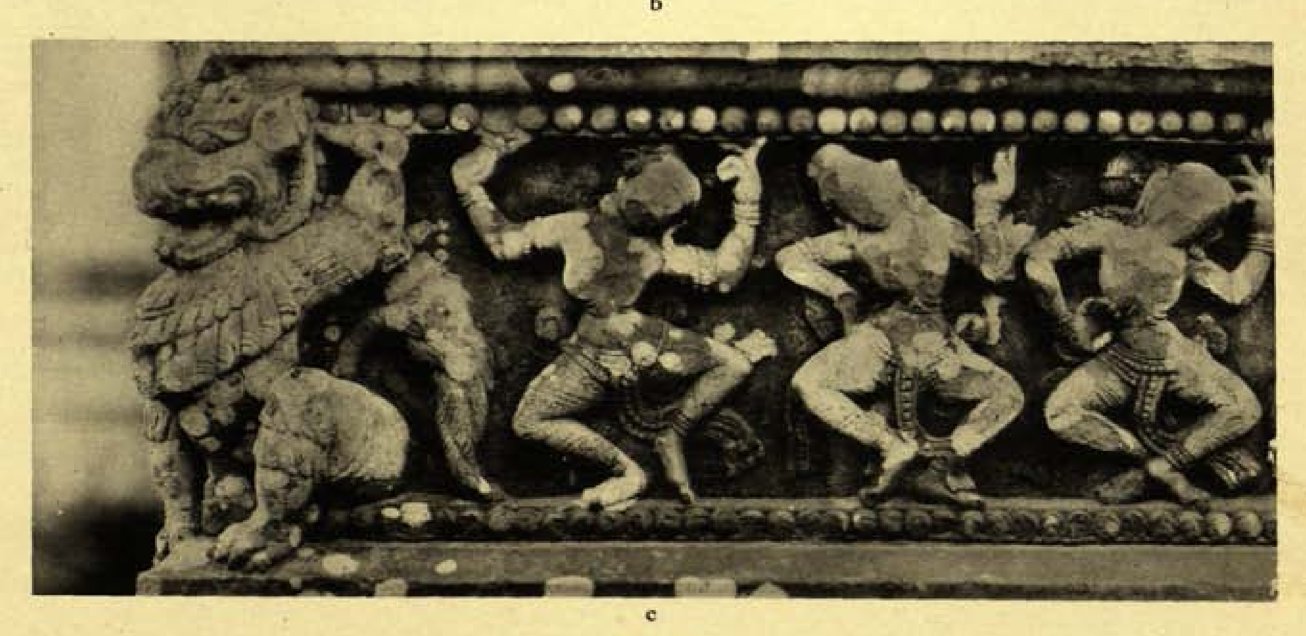
Face C.



a

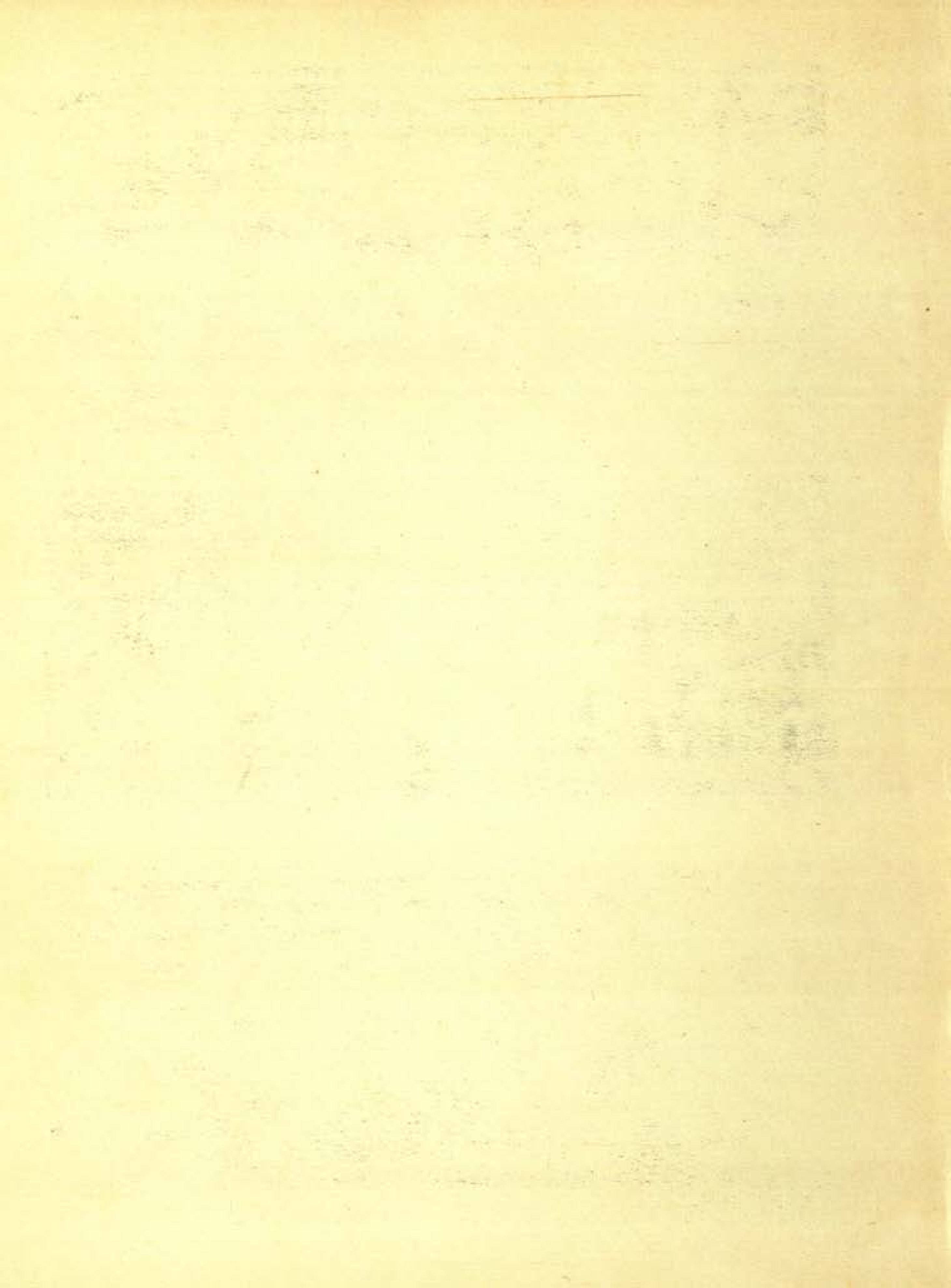


b



c

Face D



près d'elle, des Chams et des sauvages semblent renoncer à combattre : l'un d'eux laisse tomber à terre sa massue. La reine se soumet avec son armée. Comme il convient, les seins de Somā penchée sont plus apparents que lorsqu'on la voyait assise. Le rinceau sculpté au-dessus de la reine peut être une allusion à un rite inconnu : ce serait un rameau conférant la sécurité et rendant inviolables ceux qui se sont placés sous sa protection.

La scène à droite doit précéder celle de gauche. Que s'est-il passé entre le combat et la soumission de la reine ? Une demande de trêve ? Un envoyé a dû se rendre au camp des Indiens. Le mauvais état des figures empêche de rien affirmer.

La face D représente simplement les danses qui accompagnèrent les noces de la reine et du brahmane (pl. XXIV).

Répondons en terminant à une objection possible. Dans l'histoire des Ts'i méridionaux, après avoir relaté le mariage de la reine et du brahmane, l'annaliste chinois ajoute : « Mécontent de la voir aller nue, il plia une étoffe à travers laquelle il lui fit passer la tête. » Il y a donc contradiction entre le témoignage du *Nan ts'i chou* et celui de nos bas-reliefs. Sur le piédestal, certains indigènes sont vêtus tandis que, d'après la chronique, la reine elle-même était nue avant l'arrivée des Indiens civilisateurs. Les artistes chams n'étaient pas des archéologues. Sans souci de la réalité historique, ils ont dû, pour être compris, figurer la reine et ses officiers avec le costume qu'on portait au Champa quand le piédestal fut érigé. Leur intention était de créer une œuvre forte, vivante et variée. Ils ont réussi en sculptant des personnages pareils à ceux qui vivaient de leur temps.

JEAN PRZYLUSKI.

Les photographies qui accompagnent cet article m'ont été communiquées par mon maître M. Louis Finot et par M. V. Goloubew. Je les prie de trouver ici mes sincères remerciements.

LE BOUDDHA ET SEIZE GRANDS ARHATS

SUITE DE SEPT BANNIÈRES DE LA PROVINCE DE KHAMS AU TIBET

(*Collection G. N. Roerich, New York*)

Les sept bannières représentant le Bouddha et les seize grands Arhats (tibétain : *gnas-brtan bču-drug*) proviennent de l'importante lamasserie de Chamdo dans la province de Khams, au Tibet.

Cette lamasserie a été détruite et complètement brûlée par les troupes tibétaines en 1918, pendant la terrible bataille entre les Tibétains et les troupes chinoises commandées par le colonel P'eng, qui occupaient la ville de la lamasserie de Chamdo. Depuis cette époque, la ville et la lamasserie ont été en partie reconstruites ; mais les trésors artistiques appartenant au vieux monastère ont été pillés et emportés au loin par les maraudeurs. Quelques-uns ont trouvé un asile dans des collections particulières au Tibet; d'autres furent vendus en Chine.

La série de bannières qui nous occupe est un spécimen caractéristique de l'école d'art du Tibet oriental ; elle se distingue par un coloris exquis et une composition remarquable (pl. XXV-XXXI).

La série porte le nom du Lama Incarné (tibétain : *sprul-sku*) de Chamdo qui vivait au XVIII[e] siècle de notre ère.

Sur la bannière représentant Śākyamuni et ses deux grands disciples, une inscription un peu endommagée nous dit que toute la série a été peinte ou « érigée » (tibétain : *sku-bsaṅ wa*) — c'est l'expression honorifique employée au Tibet sur les images saintes — afin de commémorer la disparition du Lama Incarné du monastère de Chamdo, Nagdbaṅ'phrin-las dpal-bzaṅ-po, et d'assurer sa prompte réincarnation. On sait peu de chose sur ce dignitaire de l'Église. La seule information que j'aie réussi à recueillir nous apprend que le lama était originaire de Kong-Po dans le sud-est du Tibet. Il mourut à Li-t'ang comme il se rendait en Chine. Son incarnation suivante se produisit également à Li-t'ang.

Le lama titulaire actuel est né à Phu-La dans les Mad-Khams ; il est réapparu, dit-on, vers 1901. Avant sa destruction, le monastère de Chamdo exerçait une influence considérable sur les guerriers khams-pa, natifs de Khams. Des bannières de ce genre, parfois des images d'argile représentant



Bannière centrale (n° 1) Çâkyamuni, Çâriputra et Maudgalyâyana.
Dans les angles supérieurs : Dîpankara et Maitreya.

le défunt, sont souvent offertes aux monastères par de riches bienfaiteurs du couvent et toujours leur exécution est confiée à des artistes renommés.

On n'emploie pour ces peintures que l'or et les peintures de la plus belle qualité, et une fois terminées, les bannières sont bénies (tibétain : *rab-gnas*) au cours d'une cérémonie religieuse solennelle. Elles constituent une des plus précieuses possessions d'un monastère, tant en raison du pouvoir spirituel qui leur est conféré, que de leur beauté intrinsèque due à une exécution irréprochable.

La série que nous étudions, due à un artiste de Khams, est un très bel exemple de l'école du Tibet oriental dont les œuvres sont souvent désignées comme appartenant à l'art sino-tibétain du XVIII[e] siècle. Les contours des figures et le paysage qui sert de fond sont dessinés par l'artiste lui-même et non décalqués (tibétain : *tshags-pa*) ou imprimés au moyen d'une planche (tibétain : *par çing*) comme dans les peintures ordinaires ; de là, l'intérêt des bannières pour l'histoire de l'art de la peinture au Tibet, et leur délicatesse de dessin. Les sept bannières sont exceptionnelles sous le double rapport de la précision du dessin et de la beauté de l'exécution.

La gamme des couleurs est choisie avec un grand sens artistique et le coloris soutient avantageusement la comparaison avec les images peintes usuelles de l'école du Tibet central. Les figures et les corps des personnages, sont peints avec un or de très belle qualité qu'on ne rencontre presque jamais dans les œuvres modernes, peintes ordinairement avec de l'or fabriqué en Europe et en Chine et non avec la véritable poussière d'or du Tibet, vendue dans des soucoupes minuscules.

L'artiste est originaire de Khams ; son pays a toujours fortement subi l'influence de l'art chinois, ce qui explique le caractère nettement chinois des paysages qui forment le fond. De même, les vêtements des personnages, l'ornementation symbolique attestent une forte empreinte de culture chinoise. Peut-être une étude plus serrée de cette école de Khams nous révélerait-elle certains traits permettant de remonter au grand art international de l'Asie Centrale. En certains cas, les attitudes des arhats représentés diffèrent dans une large mesure des représentations orthodoxes que nous offrent les peintures de l'école du Tibet central. Cette différence est due probablement à l'influence chinoise. Beaucoup des attributs qui servent à distinguer les arhats sont nouveaux ; ils ne se rencontrent jamais sur les bannières appartenant à l'école du Tibet central.

L'artiste suit l'ordre de la liste tibétaine des arhats et notre description se conformera à cet ordre. Sur chaque bannière, les figures principales sont celles des arhats. Dans les espaces laissés vides, l'artiste a inséré des miniatures représentant des scènes de la vie du Bouddha. Quelques-unes de ces miniatures sont d'une très belle exécution.

La bannière centrale (planche XXV) représente Śākyamuni, assis sur le trône de lotus (*padmāsana*) dans une pose méditative. La face est sereine et

pleine de grandeur. L'artiste a rendu avec un rare bonheur le moment sublime de la vie du Bouddha. La main gauche, portant sur la paume le signe de la Roue de la Loi (sansk. : *dharmacakra*), est dans la mudrā de méditation (sansk. : *dhyānamudrā*) ; la main droite touche le sol, attestant la détermination de parvenir à la science complète d'un Bouddha. La figure et le corps sont d'une teinte dorée. Le vêtement de dessous est ocre jaune avec une doublure verte. Le manteau ou *bla-gos*, drapé sur l'épaule gauche, est en ocre foncée, richement décoré de dessins d'or. Suivant les règles strictes du rite bouddhique, le vêtement monastique doit être formé de plusieurs pièces d'étoffe cousues d'une manière prescrite. Les peintures montrent cette disposition au moyen de rayures colorées qui divisent le manteau en un certain nombre de carrés. La tête est entourée d'un nimbe pourpre d'où émane une flamme d'or.

Le dossier du trône est orné selon la règle prescrite : au sommet le Garuḍa, puis des apsarās, des dragons, des éléphants, des licornes et une riche décoration florale. Les abbés des monastères et les lamas incarnés ont des trônes ornés de la même façon. On peut voir au Tibet quelques-uns de ces trônes de bois au dossier finement sculpté, qui sont de véritables objets d'art.

Dans l'angle supérieur gauche est représenté Dīpankara, le Bouddha du passé, et dans l'angle supérieur droit, Maitreya le Bouddha de l'avenir.

Au pied du trône du « Très Élevé », se tiennent, sur des fleurs de lotus ses deux disciples Śāriputra et Maudgalyāyana. Tous deux s'appuient sur un bâton de mendiant indien (sansk. : *khakkhara ;* tibétain : *khar-gsil*), et Maudgalyāyana tient dans sa main gauche un bol à aumônes (*pātra*). Devant le trône est placée l'habituelle table à offrandes posée sur une fleur de lotus.

La bannière n° 2, marquée « la première à droite » (*gyas-dânpo*) sur l'étiquette tibétaine fixée au revers, représente les quatre premiers arhats de la liste tibétaine. La rangée supérieure nous montre Aṅgaja et Ajita. L'arhat Aṅgaja (tibétain : Yan-lag-'byuṅ) est représenté dans un fauteuil chinois de bois sculpté, les jambes pendantes. C'est une posture inusitée pour l'arhat qui habituellement est assis les jambes croisées à la mode indienne ; mais il semble que ce soit là une des particularités des peintures provenant de la province de Khams. Son bras droit repose sur le siège du fauteuil ; de la main gauche, il tient un chasse-mouches formé d'une queue de cheval blanc et dont le manche est richement sculpté. Un Lho-pa, indigène des vallées montagneuses de l'Himalaya, tient devant lui un vase à brûler l'encens. Sur les bannières de l'école du Tibet central le brûle-parfums est tenu d'ordinaire par l'arhat lui-même. L'arhat porte une robe de teinte violet pâle sur un vêtement de dessous pourpre. Son manteau, jeté sur l'épaule gauche, est vert avec des rayures bleues (pl. XXVI).

A côté de lui, l'arhat Ajita est représenté assis à la mode indienne sur un petit matelas (tibétain : *'bol-gdan*) recouvert d'un tapis, les deux mains appuyées sur un tronc d'arbre. Son vêtement de dessous est pourpre foncé,



Bannière marquée " 1re à droite " (no 2).
En haut : dr., Angaja ; *g.*, Ajita.
En bas : dr., Vanâvasi ; *g.*, Kaliti.



Bannière marquée " 2ᵉ à droite " (nº 3).

En haut : g., Vajrîputra; *g.*, Kanakavatsa; *coin gauche*, Ârya Asanga.

En bas : dr. Bhadra; *g.*, Kanakabharadvâja.

A dr., Scènes de la vie du Bouddha.

et le vêtement de dessus (*bla-gos*) jaune d'ocre avec des bandes vertes. Devant lui s'agenouille un homme couvert d'un manteau bleu.

Vanāvasi et Kaliti sont représentés dans la rangée inférieure. L'arhat Vanāvasi (tibétain : Nags-na gnas) est assis sur un fauteuil. Sa main gauche tient le chasse-mouches, sa main droite est levée. Il est habillé tout à fait à la mode chinoise. Il porte une robe jaune bordée de bleu et un manteau bleu jeté sur l'épaule gauche. Ses pieds sont chaussés de pantoufles chinoises vertes. Devant lui, deux disciples sont debout : l'un, vêtu comme un moine, tient dans ses mains un vase dans lequel brûle l'encens ; dans la fumée se précise l'image d'un petit temple chinois cramponné à une falaise ; l'autre est un Lho-pa qui tient une paire de cymbales. Le paysage du fond représente des îles boisées situées sur les bords d'un lac autour duquel jouent des nymphes. Trois miniatures représentent des scènes de la vie de Bouddha sont insérées entre les figures principales.

La bannière n° 3, marquée « seconde à droite » sur l'étiquette tibétaine fixée au dos, représente les arhats Vajrīputra (le cinquième de la liste tibétaine), Bhadra (le sixième), Kanakavatsa (septième) et Kanakabharadvāja (huitième) (pl. XXVII).

Dans la rangée supérieure sont représentés Vajrīputra et Kanakavatsa. L'arhat Vajrīputra est assis sur un coussin, appuyé sur le bras gauche et tenant le chasse-mouches. Sa tête se rejette en arrière et ses regards se lèvent vers un énorme dragon qui descend sur un nuage. Son vêtement ocre foncé est rayé de rouge. Devant lui se tient un serviteur. La posture de l'arhat sur notre bannière est tout à fait exceptionnelle ; elle ne se rencontre jamais dans les peintures de l'école du Tibet central.

Près de lui est figuré l'arhat Kanakavatsa (tibétain : gSer-bé u) dont l'attribut est un lasso qu'il tient à deux mains. Il est assis à la mode indienne, les jambes croisées sur une peau de léopard. Derrière lui s'élève un arbre près duquel rugit un tigre. Non loin de là, un homme vêtu en paysan grimpe sur le tronc d'un bambou employé comme conduite d'eau pour remplir un bassin où se baignent des oiseaux. A l'angle gauche supérieur est représenté Ārya Asaṅga (tibétain : 'Phags-pa-Thogs-med) les deux mains faisant le signe de méditation.

La rangée inférieure nous montre Bhadra et Kanakabhāradvāja. L'arhat Bhadra (tibétain : bzaṅ-po) est assis sur un tronc d'arbre, appuyé sur une plante grimpante qui pend de cet arbre, la jambe gauche croisée sur la droite. Il est représenté dans une attitude pensive, contemplant avec attention la paume de sa main droite étendue dans le geste de l'argumentation. Sa robe bleue et le vêtement de dessous jaune sont nettement chinois. Mais sa pose est tout à fait inusitée : dans les peintures du Tibet central, on le voit assis à la mode indienne, les jambes croisées sur un coussin, il médite profondément et parfois tient un livre ; devant lui, un moine est assis tenant un vase et un éventail ; un serviteur lui présente une corbeille avec une offrande de fruits.

L'arhat Kanakabhāradvāja (tibétain : Bha-ra-dva-dsa-gSer-cân) est assis sur un tapis, les bras entourant son genoux gauche. Sur les peintures du Tibet central, il est habituellement représenté plongé dans une méditation profonde. Sur notre bannière, il est peint avec de larges boucles d'oreilles rondes et son costume est à la mode chinoise. Il porte une robe lilas bordée de bleu et un manteau orange à dessins d'or est jeté sur son épaule. Un serviteur élève une lanterne chinoise au-dessus de lui.

Plusieurs scènes de la vie du Bouddha sont représentées sur la même bannière (pl. XXVII) :

1° La coupe des cheveux devant le « Très Saint Stūpa » (tibétain : *mchod rten rnam-dag*). Les détails sont intéressants. Devant le Bodhisattva assis, on voit le fidèle écuyer Chandaka à genoux, tenant le diadème princier et debout le cheval Kaṇṭhaka tout sellé ;

2° La tentation par Māra, le Mauvais. Le Bodhisattva est assis méditant sous l'arbre de Bodhi, et Māra, le Mauvais, murmure à son oreille à travers un long tube noir ;

3° Le Bouddha donnant l'enseignement à ses premiers disciples ;

4° Le premier sermon à Bénarès ;

5° Le Bouddha reçoit l'offrande d'un bol monastique ; un *deva* assis lui présente le Dharmacakra.

La bannière n° 4 marquée « la première à gauche » sur l'étiquette tibétaine fixée au revers, représente les arhats Bakula (Nakula, le neuvième de la liste tibétaine), Rāhula (le dixième), Cūḍapanthaka (le onzième), et Piṇḍolabhāradvāja (le douzième de la liste tibétaine) (pl. XXVIII).

Bakula et Rāhula sont assis dans la rangée supérieure. Bakula (tibétain : Ba-ku-la) est représenté assis dans un fauteuil, tenant l'ichneumon qui vomit des joyaux dans une écharpe tendue par un serviteur. Le vêtement de l'arhat est rouge et jaune richement décoré de dessins d'or.

Rāhula (tibétain : sGra-gcân-dsin) est assis sur un tapis étendu sous un arbre et tient la couronne. Devant lui, un bhikṣu et un yogi sont en train de disposer une table d'offrande.

Dans l'angle supérieur gauche, on voit Āryadeva (tibétain : 'Phags-pa'i lha).

Cūḍapanthaka et Pindolabhāradvāja sont dans la rangée du dessous. Le premier est représenté assis les jambes croisées sur le trône habituel d'un lama tibétain (tibétain : *bla-ma'i khri*), un chapelet dans la main droite. Sur les bannières appartenant à l'école du Tibet central, il est représenté méditant les deux mains dans la mudrā de méditation. Son vêtement est rouge strié de bleu ; un manteau doré est jeté sur son épaule gauche. En face de lui, un bhikṣu serviteur debout choisit des fleurs dans une corbeille placée sur une fleur de lotus qui est soutenue par un dragon d'or.

L'arhat Pindolabhāradvāja (tibétain : Bha-ra-dva-dsa bSod-ṅoms-len) est assis sur un tabouret bas recouvert d'un tapis bleu et placé dans une plantation de bambous. L'arhat s'appuie sur une canne de bambou et un



Bannière marquée " 1re à gauche " (no 4).
En haut : dr., Râhula ; *g.*, Bakula.
En bas : dr., Pindolabhâradvâja ; *g.*, Cûdapanṭhaka.



Bannière marquée " 2me à gauche " (nº 5).

En haut : dr., Gopaka; *g.*, Panthaka; *Dans le coin*, Vasubandhu.

En bas : dr., Abheda; *g.*, Nâgasena.

bhikṣu serviteur lui offre un bol à aumônes. Dans les peintures de l'école du Tibet central, ses attributs sont le livre et le bol à aumônes. Les pieds de l'arhat reposent sur une fleur de lotus.

En dehors des quatre figures principales d'arhats, la bannière représente plusieurs scènes de la vie du Bouddha :

1° Sa naissance dans le parc Lumbini ;

2° Sa vie dans le palais quand il est le prince Siddhārtha ;

3° Le Grand Départ (*Mahābhiniṣkramaṇa*).

La bannière n° 5, marquée « la seconde à gauche » sur l'étiquette tibétaine fixée au dos, représente les arhats Panthaka (le troisième de la liste tibétaine), Nāgasena (le quatorzième), Gopaka (le quinzième) et Abheda (le seizième de la liste tibétaine) (pl. XXIX).

La rangée supérieure est occupée par Panthaka et Gopaka. L'arhat Panthaka (tibétain : Lam-bstan) est assis sur un trône, les jambes croisées, tenant un livre devant lui. Son vêtement est lilas avec un bord bleu. Il porte sur l'épaule gauche un manteau d'or richement orné.

A côté de lui, on voit l'arhat Gopaka (tibétain : sBed-byed) assis sous un arbre sur un tapis étendu, la jambe droite repliée sous lui. Il tient le livre de la main droite, son expression est pensive. Il porte une robe pourpre et un manteau vert.

Nâgasena et Abheda sont placés au-dessous. L'arhat Nâgasena (tibétain : kLu'i-sde), assis les jambes croisées sur un coussin, tient le bâton de mendiant et un vase. Son manteau doré est jeté sur les deux épaules. Un serviteur lui offre un panier de fruits.

L'arhat Abheda (tibétain : Mi-phyed) est assis sur un trône de lama, la tête appuyée sur le bras droit. A côté du trône, une colonne supporte une stūpa. Sur les peintures de l'école du Tibet central, l'arhat est habituellement représenté méditant, les deux mains dans la mudrā de méditation et soutenant un petit stūpa.

Son vêtement est vert et un manteau rouge est jeté sur son épaule gauche. Au pied du trône se tient un serviteur avec deux lions.

A l'angle gauche supérieur est représenté Vasubandhu (tibétain : dByig-gñen) l'auteur fameux de l'*Abhidharmakośa* ; ainsi que différentes petites scènes de la vie du Bouddha.

La bannière n° 6, marquée « troisième à droite » sur l'étiquette tibétaine du revers, représente le défenseur religieux (bstan-pa'i sbyin-bdag) Hva-śang, assis les jambes croisées tenant un chapelet et une conque. Il est entouré de jeunes garçons en train de jouer exactement comme on le voit d'ordinaire dans les danses religieuses tibétaines (pl. XXX).

Dans l'angle supérieur droit, est peint le Pārinirvāṇa du Bouddha et sa crémation. Dans l'angle gauche, une représentation de Dignāga et de Dharmakīrti, les piliers de la Logique bouddhique. La rangée inférieure représente Virūḍhaka et Dhṛtarāṣṭra, les rois qui gardent le Sud et l'Est.

La bannière n° 7, marquée « la troisième à gauche » sur l'étiquette tibé-

taine, représente le défenseur religieux Dharmatala. On le voit en marche, accompagné par un tigre. Il tient un vase et un chasse-mouches, et porte sur le dos un de ces cadres en bois surmontés d'un parapluie dont les lamas tibétains se servent pour transporter les livres. Deux de ses serviteurs portent un vase et un parapluie. Il est habillé à la chinoise, mais ses hautes bottes sont tibétaines (pl. XXXI).

A l'angle supérieur gauche est très finement exécutée une scène de la Tentation de Māra, et l'image du Dharmakāya du Bouddha. A l'angle supérieur droit, on voit les maîtres Guṇaprabhā et Śākyaprabhā.

Dans la rangée inférieure sont représentés Virūpākṣa et Vaiśravaṇa, les rois qui gardent les quartiers de l'Ouest et du Nord.

Telles sont les bannières composant cette suite.

Khams est la province la plus artistique du Tibet, elle fournit, sans comparaison possible, les plus belles œuvres peintes ou sculptées et les meilleurs artistes du pays. Dans les grands monastères du Tibet central, la plupart des fresques sont l'œuvre d'artistes de Khams spécialement invités à exécuter les peintures. Un artiste khams-pa jouit d'une renommée étendue, et beaucoup de peintres du Tibet central se donnent à dessein le titre de Khams-pa ou s'enorgueillissent d'avoir étudié sous la direction d'un éminent professeur d'art de la province de Khams.

Les plus beaux spécimens de l'art du Tibet central ne peuvent surpasser les peintures de Khams, ni par la richesse des détails, ni par la délicatesse du dessin ou l'exquise qualité du coloris, car derrière l'école de Khams, il y a des siècles de tradition artistique.

George N. Roerich.



Bannière marquée " 3me à droite " (n° 6).

En haut : Hva-čang; le Pârinirvâṇa et la Crémation.

Dans l'angle gauche : Dignâga et Dharmakîrti.

En bas : Virûdhaka et Dhṛtarâṣṭra.



Bannière marquée " 3me à gauche " (n° 7)

En haut : Dharmatala ; la Tentation ; Gunaprabhâ et Çâkyaprabhâ

En bas : Virûpâksha et Vaiçravaṇa.

UNE LÉGENDE D'UDENA A AMARĀVATĪ

Dans un compte rendu d'un livre de M. Vogel (*J. A. O. S.*, vol. 49, juin 1929, pp. 186-190), M. Coomaraswamy signale quelques reliefs d'Amarâvatî non encore identifiés sur lesquels apparaissent des Nâga ou des serpents. L'un d'eux, au Musée de Madras (Cl. Goloubev, n° 62715, et Burgess, pl. XII-2), que nous reproduisons ici (pl. XXXII), nous semble illustrer une légende du cycle du roi Udena, telle qu'elle est contée dans le commentaire du *Dhammapada*.

C'est un épisode de la rivalité des deux reines, Mâgandiyâ et Sâmâvatî. Nous traduisons le texte de Burlingame, *Buddhist Legends*, Part I, pp. 285-287.

« A cette époque, le roi avait coutume de partager son temps également entre ses trois femmes, Sâmâvatî, Vâsuladattâ et Mâgandiyâ, passant sept jours à tour de rôle dans l'appartement de chacune. Mâgandiyâ, sachant qu'il irait le lendemain ou le surlendemain dans l'appartement de Sâmâvatî, fit dire à son oncle : « Envoyez-moi un serpent dont vous aurez imbibé les crocs de venin. » Il fit ce qu'elle lui commandait et lui envoya un serpent. Or le roi avait coutume, partout où il allait, d'emporter son luth magique, charmeur d'éléphants, et, dans la caisse de ce luth, il y avait un trou. Mâgandiyâ introduisit le serpent dans le trou qu'elle boucha avec un bouquet de fleurs. Pendant deux ou trois jours, le serpent resta dans le luth... »

Udena va chez Sâmâvatî. « Le roi, portant les vêtements, les fleurs, les parfums et les ornements donnés par Sâmâvatî et ses suivantes, mangea de bon appétit, plaça son luth près de l'oreiller et s'étendit sur le lit. Mâgandiyâ, tout en circulant dans la pièce, enleva le bouquet de fleurs de l'ouverture du luth ; alors le serpent, qui était privé de nourriture depuis deux ou trois jours, se glissa par l'ouverture, siffla, déploya son capuchon et s'enroula sur le haut du lit. Quand Mâgandiyâ le vit, elle cria : « O Majesté, un serpent ! » et fit des reproches au roi, disant : « Ce roi stupide, infortuné, ne veut jamais m'écouter. Ces misérables, que ne reçoivent-elles pas du roi ?... Majesté, quand je vous ai crié : « J'ai eu un mauvais rêve ; n'allez pas à l'appartement de Sâmâvatî, vous n'avez pas voulu m'écouter. »

« Quand le roi vit le serpent, il fut terrifié par la crainte de la mort, et le feu de la colère s'alluma en lui...

« Sâmâvatî admonesta ses cinq cents femmes en ces termes : « Amies,

nous n'avons pas d'autre refuge. Conservez, pour le roi et la reine, les sentiments que vous avez pour vous-mêmes. N'ayez pas de ressentiment. » Le roi prit son arc — il fallait mille hommes pour le bander — en fit vibrer la corde, y plaça une flèche empoisonnée ; puis, faisant ranger Sâmâvatî en face et toutes les autres femmes en file derrière elle, tira sa flèche en visant la poitrine de Sâmâvatî. Mais, par la vertu surnaturelle de l'amour de la reine, la flèche se retourna et, retraçant sa course, pénétra dans le cœur du roi. »

Le compartiment de gauche montre la découverte du serpent. On voit distinctement sur le cliché Goloubev le serpent enroulé sur un luth tel qu'en portent souvent les musiciennes à Amarâvatî. L'instrument est posé sur un fauteuil.

Même disposition dans le disque reproduit par Fergusson (*Tree and Serpent Worship*, pl. LXIII, 1), qui représente le même sujet que notre relief. Le serpent, au lieu de se dresser, glisse vers le bas comme pour gagner le sol.

Au centre, le tir à l'arc. Dans le compartiment de droite, on aperçoit parmi les femmes, Khujjuttarâ, la suivante bossue de la reine. Sa difformité est encore accentuée par sa taille exiguë.

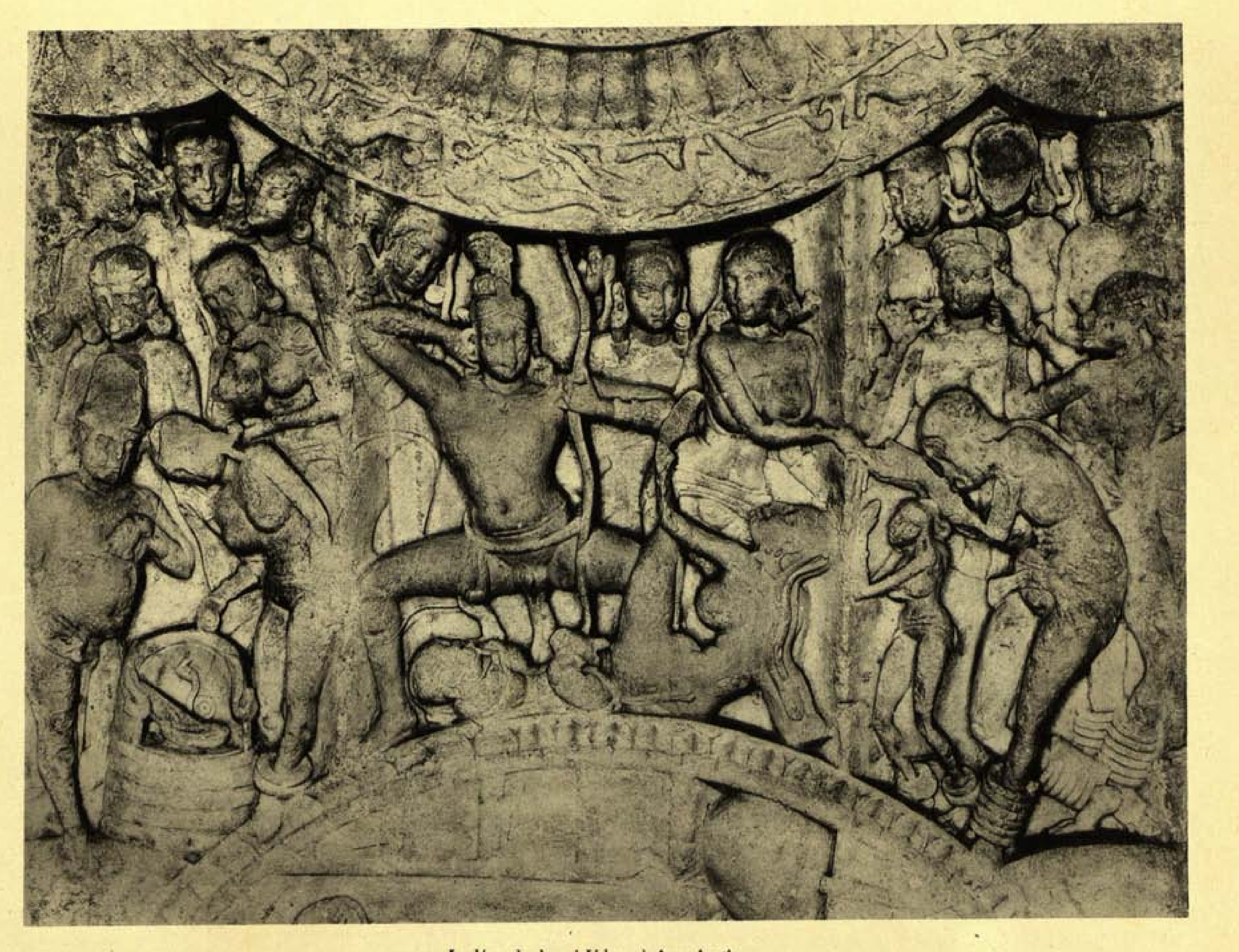
Il est intéressant de voir représenté deux fois à Amarâvatî cet épisode d'un cycle légendaire dont la fortune a été plus éclatante en littérature qu'en art. Les imagiers bouddhiques semblaient n'en avoir retenu que la présentation de Mâgandiyâ et son insuccès auprès du Buddha.

Il est aussi curieux que la représentation figurée soit en accord absolu avec la *Dhammapada-Aṭṭhakathâ* et la tradition pâlie (cf. *Manorathapûraṇî*), alors qu'elle s'écarte des versions sanscrites de la légende telles que celle du *Divyâvadâna* qui ignore l'épisode du serpent et place le tir à l'arc après le refus de la reine de tuer des oiseaux vivants.

Enfin, il faut signaler un relief du Musée de Madras (Cl. Goloubev, 62.687, et Burgess, pl. IX-2) sur lequel apparaît le même personnage courtaud et ventru du compartiment de gauche. Ne serait-ce pas la partie inférieure de notre pilier ?

R. Linossier.

Mlle Raymonde Linossier venait de nous remettre la copie de cet article lorsqu'elle est tombée malade, et peu de jours après, le 30 janvier 1930, nous avions l'immense douleur de la perdre en pleine jeunesse, au début de son activité scientifique. On lira plus loin, aux comptes rendus, quelle perte ont faite en sa personne l'orientalisme français et particulièrement le Musée Guimet. — La Rédaction.



La légende du roi Udena à Amarâvatî.
(Cliché Goloubev n° 62.715 ; cf. Burgess, 1887, pl. XII, 2).

LETTRE OUVERTE A M. CARL HENTZE,

CODIRECTEUR D' « ARTIBUS ASIÆ »

Monsieur,

Je viens de lire votre article d'*Artibus Asiae*, 1928-1929, pp. 96-110, *Les jades archaïques en Chine*, I. *Les publications récentes*, qui ne témoigne d'aucune sympathie pour mes travaux. Les sympathies ne se commandent pas; je me résigne. Vous critiquez mes méthodes et en préconisez d'autres, les vôtres naturellement; croyez que je ne songe pas à m'en formaliser. Je regrette le tour inutilement agressif et, passez-moi le mot, un peu trivial, que vous donnez à nombre de vos remarques (« au nom de la science, passez muscade! », etc.); mais vous ne nuisez là qu'à vous-même; n'en parlons plus. Par contre, je voudrais m'expliquer avec vous sur des points de fait.

Le hasard m'a mis sous les yeux votre compte rendu, paru dans le *Pantheon* d'octobre 1929 (pp. 486-488), du livre *Asiatische Kunst* que M. A. Salmony a consacré à l'Exposition d'art asiatique organisée à Cologne en 1926. Vous y avez inséré cette phrase : « Dem Texte Salmonys hat Paul Pelliot einige Bemerkungen hinzugefügt, die erst Wesentliches bringen, wo es sich um Lesung einiger chinesischer Schriftzeichen handelt. » De tout autre que vous, Monsieur, cette phrase n'appellerait pas de remarque. Mais vous avez été assez mêlé à la gestation du livre de votre codirecteur M. Alfred Salmony pour en bien connaître l'histoire. Vous savez avec quelle insistance ma collaboration a été demandée et que je n'ai fini par l'accorder que pour rendre service. Bien qu'en principe je n'aie promis que de lire quelques inscriptions, mes notes, pour modestes qu'elles soient, apportent plus que vous ne voulez bien dire : par exemple aux pages 35-36 pour l'histoire de la turquoise en Chine, ou à la page 39 pour la provenance de la tasse d'or. Vous n'ignorez pas non plus que mon rôle n'est pas limité par ce qui a paru sous mes initiales : si certaines de mes notes ne semblent plus avoir beaucoup de raison d'être, c'est que le texte auquel elles se rapportent a été modifié d'après elles avant l'impression, par exemple ce qui est dit des boucles de ceinture à la page 36 (1). De même, la tasse en or de la page 39

Les caractères chinois utilisés dans la composition de cet article ont été bienveillamment prêtés par l'Imprimerie Nationale.

(1) Aucune épreuve ne m'a été communiquée, si bien que je n'ai pu modifier mes notes d'après

était marquée « T'ang » à l'Exposition et dans le manuscrit qui m'a été communiqué; j'ai indiqué alors dans ma note mes raisons de la placer vers 1200; du coup, la date, dans le texte même de M. Salmony, est devenue « XIIe-XIIIe siècles ». Enfin, à côté du peu que j'ai donné à *Asiatische Kunst*, vous auriez pu me montrer quelque gré de ce que j'ai empêché d'y figurer. Avez-vous donc oublié la tête de femme en pseudo-jade, presque grandeur nature, qui était l'orgueil de l'Exposition de Cologne, et le long effort qu'il m'a fallu pour convaincre M. Salmony que c'était un faux ?

J'en viens maintenant à votre article. Ton à part, je l'attendais : avant de se diriger vers la Mongolie et le Japon, votre codirecteur M. Salmony m'avait prévenu qu'il y aurait dans un prochain numéro d'*Artibus Asiae* des attaques de vous auxquelles je serais obligé de répondre. Et j'aime mieux que l'article ait paru, car l'écho m'est revenu de conférences où vous me mettez en cause et où je ne fais pas toujours bonne figure. Vous ne m'en voudrez pas de préférer le dialogue au monologue et de vous donner la réplique.

A parler franc, votre texte est de ceux qu'on ne sait trop par quel bout prendre. Il me gêne de dire que l'idée directrice en paraît être une sorte de manifeste contre ce que je peux représenter. Mettons, si vous voulez, qu'il y est seulement question de moi abondamment, tant quand je suis nommé que quand je suis visé. Je m'excuse d'avoir par suite à vous parler de moi d'abord, mais vous l'avez voulu. Ayez patience; il sera question de vous tout à l'heure.

Vous vous en prenez à un livre où j'ai publié en 1925, sous le titre de *Jades archaïques de Chine* (1), les jades anciens qui appartenaient alors à M. C. T. Loo. Comme vous le savez, Monsieur, il s'agissait avant tout de mettre de bonnes planches à la disposition des travailleurs et ma préface en avertit expressément. L'Introduction qui précède la description des pièces n'est donc pas ni n'a jamais voulu être un ouvrage d'ensemble sur les jades anciens. Cela allait de soi, mais, vous prévoyant en quelque sorte et vous prévenant, j'ai pris alors la précaution de le dire; vos reproches de prétendues lacunes ou insuffisances sont inopérants. Toutefois, en 35 pages in-folio de justification serrée, je n'en ai pas moins donné mon sentiment sur beaucoup de problèmes. Mais voyez, Monsieur, comme je joue de malheur avec vous : si je conclus, ce sont des « affirmations précipitées »; si je

les changements apportés par M. Salmony à son texte. C'est ce qui explique, en outre, plusieurs fautes d'impression. J'aurais peut-être aussi précisé sur épreuves la remarque de la page 36 sur le buffle de la planche XXXVIII; sa concision risque de prêter à un malentendu; j'ai voulu dire qu'il y avait peu de bronzes Ts'in dorés et qu'en tout cas une dorure serait un argument de plus pour séparer ce buffle des autres bronzes de Li-yu, qui ne sont pas dorés. Je crois bien, en outre, que le « vermutlich vergoldet » du texte ne se trouvait pas dans le manuscrit que j'ai vu et y a été ajouté d'après ma note, dont le premier membre de phrase a perdu par suite sa raison d'être.

(1) Je profite de l'occasion pour indiquer quelque Errata à mon ouvrage : P. 11, l. 1 : « J. D. Ferguson », lire « J. C. Ferguson »; p. 16, l. 24 : « bandes doublées », lire « bandes doubles »; p. 20, n. 1 : « se répandent », lire « se répondent »; p. 22, 2e ligne à partir du bas : « trois mètres », lire « trois pieds »; p. 30, l. 28, lire « sous-préfecture de Hiu-tch'ang ».

doute, j'abuse « des réserves et des points d'interrogation ». Pour y voir clair, prenons ensemble, voulez-vous, vos principaux chefs d'accusation.

J'ai parlé des moyens techniques dont disposaient les Chinois anciens pour travailler le jade et vous notez à propos de cette question : « Il est certain que M. Pelliot n'a pas eu la préparation archéologique et ethnologique désirable pour la traiter. » Vous voulez en particulier supprimer, p. 99, tout ce que j'ai dit sur la scie (pp. 28-29 de mon Introduction) et qui est, déclarez-vous, « basé sur des considérations erronées ». Je ne prétends à être ni archéologue, ni ethnologue, ni d'ailleurs quoi que ce soit, sauf, dans une certaine mesure, philologue, et les résultats m'intéressent seuls, à part de toute théorie et de toute chapelle. Mais je n'ignorais pas, avant votre article d'ethnologue, la taille ancienne des pierres par éclats ou « retouches (1) », et vous-même, sans cesser d'être archéologue, devez bien admettre à la page suivante (p. 100) l'emploi d'une « scie », puisqu'on connaît des jades archaïques qui en ont gardé la trace évidente. « Il n'y a pas lieu de faire intervenir ici n'importe quel mécanisme », tranchez-vous p. 99; « ces traces sont peut-être indices de mécanismes assez imparfaits », concédez-vous p. 100. A la page 99, vous m'accablez d'une affirmation péremptoire; à la page 100, vous vous couvrez quant aux faits. Sans me piquer comme vous de psychanalyse, je me plais assez aux jeux de l'esprit pour goûter votre manière de concilier les contradictoires, fût-ce sur mon dos.

Vous faites grand cas, Monsieur, des travaux de nos confrères japonais, et j'en suis si bien d'accord avec vous que je me félicite presque d'être le repoussoir qui a donné leur plein accent aux éloges que vous leur adressez (2). Il ne faudrait cependant rien outrer. A vous lire, il semblerait (p. 100) qu'on n'eût pas bien connu le mode actuel de travailler le jade en Chine avant le chapitre où M. Hamada l'a décrit « minutieusement », « dans un chapitre spécial ». Parlez pour vous. Il y a dans les *Investigations and Studies in Jade* de Bishop, parues en 1906, tout un traité chinois sur le même sujet donné dans le texte original et en traduction anglaise. Et puis, je vais vous faire une confidence. Vous savez peut-être que j'ai habité assez longtemps cette Chine où vous n'avez, je crois, jamais mis le pied; or, figurez-vous que moi aussi j'ai eu autrefois la curiosité d'aller voir sur place comment les tailleurs de jade procédaient.

Si dans certains cas vous ne paraissez pas rendre justice à ce que j'ai dit, il en est d'autres où vous me mettez en cause trop généreusement. Ainsi, à

---

(1) Quant à la possibilité de scier une roche même avec des lames de bois, à condition d'employer en même temps du sable et de l'eau, vous lui consacrez une note spéciale (p. 99) où tout lecteur non averti verra une addition ou une rectification à ce que j'ai dit. J'aurais pu ne pas être amené à parler de ce procédé sans pour cela l'ignorer. Mais il se trouve que j'ai dit précisément (p. 18) qu' « on peut débiter des morceaux de jade même avec des lames de bois, à condition d'employer en même temps du sable et de l'eau ».

(2) Ne dites toutefois pas, comme à la page 108, que les travaux japonais « marquent le pas » quand vous voulez indiquer qu'ils tiennent la tête; je vous assure que les expressions ne sont pas synonymes.

la page 101, vous déclarez : « Une phrase de Mme Pope-Hennessy, citée par M. Pelliot, prête à confusion », et, après l'avoir reproduite, vous ajoutez : « La phrase manque de clarté. Faut-il entendre par là que le biseau fut également « taillé » par la roue ? Ce serait un non-sens énorme. » Je ne conteste pas le plaisir que vous avez éprouvé d'employer à mon sujet, fût-ce par ricochet, fût-ce à titre d'hypothèse, le terme de « non-sens », et je consens même pour vous que le non-sens ait des degrés. Mais vous me permettrez d'observer, pour les tiers, que je ne suis tout de même pas responsable des phrases de Mme Pope-Hennessy, qui d'ailleurs n'a pas commis le « non-sens énorme » que vous lui attribuez par conjecture si galamment.

De même, à la page 109, vous signalez qu'on a trouvé en Corée des bronzes Han analogues à d'autres placés entre le VIIe et le XIIe siècle dans un chapitre de *Chinese Art, Burlington Magazine Monograph* (pl. XIV), « que M. Pelliot jugea plein de bon sens ». Monsieur, n'était mon horreur de la chose et du mot, aussi bien entre les individus qu'entre les peuples, je dirais que ceci n'est pas de bonne guerre. Un lecteur non prévenu croira que, dans le volume de *Chinese Art*, la question spéciale de ces bronzes est discutée, et que j'ai donné un assentiment exprès à leur basse datation. Mais il s'agit d'un chapitre où toute l'histoire des bronzes chinois est condensée en seize pages, et où il n'est même pas fait mention des bronzes de la planche XIV. C'est ce chapitre général que, dans le *T'oung Pao* de 1928 (p. 114), j'ai estimé « particulièrement soigné, ingénieux et sensé ». Que vous pensiez le contraire, Monsieur, c'est votre droit ; mais pourquoi vous en prendre à moi, qui n'y suis pour rien, et ne pas même nommer l'auteur du chapitre, notre confrère W. Perceval Yetts, qui saurait bien vous répondre ?

A propos de prétendues tablettes 笏 *hou* auxquelles je contestais ce caractère (p. 26 de mon texte), vous déclarez ceci (p. 104) (1) : « Je ne discuterai pas des noms à donner à ces jades, mais M. Pelliot se trompe en qualifiant d'invraisemblable l'idée de *Ou Ta-tch'eng* pour qui les trous, placés le long du dos, servaient à fixer l'objet à la ceinture, cependant que le trou supplémentaire à la base était destiné à un cordon ornemental. Cette explication, reprise par M. Laufer dans son *Jade*, est maintenue dans le catalogue Bahr (pl. V, 1, et texte p. 17). Comme le dit fort bien M. Laufer, on ne portait pas cette tablette pendue horizontalement à la ceinture, mais dans un plan vertical oblique. » Je n'ai pas « qualifié d'invraisemblable » l'opinion de Wou-Ta-tch'eng ; j'ai dit « on ne voit pas comment » ; mais la nuance est faible, et peu importe. Voici qui est plus grave. Ouvrez le *Jade* de

(1) Vous dites encore, en ce qui concerne ces mêmes « tablettes », que j'ai « suivi fidèlement l'avis de Mme Pope-Hennessy » quand j'ai déclaré que ce n'étaient ni des *hou*, ni des 大圭 *ta-kouei*. Mais non, Monsieur, et vous le savez bien. Mes opinions sont bonnes ou mauvaises, mais je les pèse, et elles sont miennes. Tant mieux si elles concordent avec celles d'autrui, peut-être un jour, d'aventure, avec quelqu'une des vôtres ; ce jour-là, que j'espère, je vous aurai vraiment donné raison sur l'un ou l'autre point, et ce sera mieux pour vous-même que si je vous avais « suivi fidèlement ».

M. Laufer, p. 116, et vous y lirez à propos de ces mêmes « tablettes » : « It is more difficult to see for what purpose the three other perforations were made, — possibly a band was passed through these and fastened in the middle to suspend the tablet from the girdle, *so that it was then in a horizontal position.* » J'ai mis en italiques le dernier membre de phrase, à votre intention ; et dites-moi maintenant, Monsieur, de vous à moi, qui de nous deux a trahi la pensée que M. Laufer a exprimée dans *Jade*. M. Laufer aurait-il du moins changé d'opinion dans le catalogue de la collection Bahr (*Archaic Chinese jades*), paru en 1927 et que je ne pouvais donc pas connaître en 1925 ? On le croirait à vous lire, mais vous avez altéré le texte où il est dit : « The implement was obviously suspended in a vertical position, blade downward. » Le sens de cette phrase est limpide ; les trous d'attache étant le long d'un des grands côtés alors que la lame occupe l'autre, la suspension verticale avec la « lame tournée vers le bas » signifie que les grands côtés se présentent horizontalement. C'est vous qui, pour les besoins de la cause, avez ajouté de votre chef le petit mot « oblique ». Ceci n'est plus de jeu, Monsieur (1).

J'ajoute, pour ne rien omettre, et, sans vous faire ici aucun grief de votre remarque, que je n'ai pas précisément exprimé mes « hésitations quant à l'existence des jades, mentionnés par les textes, comme obturateurs des neuf orifices », ainsi que vous l'indiquez p. 109 ; j'ai estimé simplement (p. 33) qu'on avait abusé du terme et que « beaucoup des jades archaïques auxquels on attribue un rôle dans cette opération s'avèrent éminemment impropres à le jouer ». Je citais, comme exemples, des types de *tooth-amulets*, de *lip-amulets* et d'*umbilical-amulets* et, jusqu'à nouvel ordre, je ne vois pas que les si intéressantes fouilles de Corée que vous invoquez aillent contre mon texte ; il n'est pas à ma connaissance qu'aucun des types que je viens de nommer s'y soit encore rencontré. Si je me trompe, vous me le direz.

Ne croyez pas, en effet, Monsieur, que je m'entête dans aucune théorie, ni que je sois impatient de la critique. Nous commettons tous et commettrons toujours des erreurs, variables en nombre et en degré, et j'ai toujours cru qu'il y avait un profit scientifique à les corriger, chez moi y compris comme de juste. Mais c'est question de fond et de forme. M. Ch. Vignier a consacré à mes *Jades archaïques de Chine*, dans la *Revue des arts asiatiques* de 1926, un article que vous rappelez (p. 96) ; M. Vignier ne passe pas pour un bénisseur et tout n'était pas éloge dans ce qu'il écrivait ; sur quelques points je lui donne raison, je maintiens mon opinion sur les autres ; il le sait et nous sommes toujours demeurés bons amis.

Chez vous, la forme n'est pas heureuse ; quant au fond, vous venez de

(1) Vous n'avez pas compris le paragraphe de Wou Ta-tch'eng que vous m'opposez en note p. 104 (et qu'à votre insu vous opposez à M. Laufer puisqu'il a dit, avant et après moi, la même chose que moi) ; ce n'est pas Wou Ta-tch'eng qui emploie les termes de « avant » et « arrière » ; c'est le *Li ki*, dont il cite expressément le chapitre *Yu-tsao* (cf. COUVREUR, *Li ki* ², I, 685).

voir ce qu'il restait de vos critiques sur des points précis. Mais en même temps vous m'avez fait un procès de tendance. Dans cette revue de trois publications récentes relatives aux jades chinois, vous vantez notre confrère japonais Hamada et louez M. Laufer; il ne reste donc que moi, troisième en cause, pour porter le poids d'une série de gentillesses en apparence anonymes : « La culture un peu livresque et niaisement suffisante que confèrent nos universités »; « l'improvisation individuelle et une critique vaine, dont selon toute prévision il ne restera pas grand'chose »; « des calculs de probabilité dont on oublie de formuler les raisons précises »; « peut-on raisonnablement miser sur des dates, de façon à se ménager en tout cas les petits profits du hasard »; j'en passe, qui ne sont pas meilleures. Imaginez-vous, Monsieur, que j'ai cru un instant lire du Farjenel. Et je ne vous en veux déjà plus, tant je vous sais gré de m'avoir, fût-ce une minute, rajeuni de vingt ans.

Il est donc entendu, Monsieur, que je suis coupable de tout ce que vous dites, et qu'il n'est saine sinologie que la vôtre. Je vous demanderai seulement la permission d'examiner un peu avec vous comment ces tares — les miennes — et ces mérites — les vôtres — se manifestent dans nos travaux respectifs.

Vous êtes convaincu que le champ des études sinologiques est immense, et qu'il faut le subdiviser. Vous prêchez un converti, ou plutôt, comme je suis votre aîné dans la science et, je crois, dans la vie, je l'ai su et dit bien avant vous. Mais est-ce ma faute si nous n'avons pas en Europe autant de gens portés à l'étude érudite de la Chine qu'on en peut trouver par exemple au Japon, et si, parmi ceux qui y viennent, il y a tant de déchet? J'ai essayé maintes fois de susciter des vocations ; j'y ai réussi dans quelques cas; toujours — tenez-vous bien — j'ai été accueillant aux nouveaux venus, d'où qu'ils vinssent. Vous vous récriez, vous me faites grief de ma « critique vaine »? Laissez-moi vous rappeler une petite histoire où votre revue a été mêlée. En 1922, votre codirecteur M. A. Salmony publiait, sous le titre de *Chinesische Steinplastik*, une série de sculptures de son Musée de Cologne où tout, reliefs et inscriptions, était faux. Nous sommes tous exposés à l'erreur, mais je vois d'ici votre danse du scalp si pareille mésaventure s'était abattue sur moi, — et que vous vous en fussiez avisé. Vous vous souviendrez peut-être que j'ai seulement eu le souci d'aider M. Salmony, que je connaissais peu ou point, à se tirer d'affaire le moins mal possible ; après l'avoir renseigné sur le caractère véritable de ses monuments, je l'ai laissé publier sur eux, à sa guise, dans le premier numéro d'*Artibus Asiae*, un article *Errata* qu'il a signé de nos deux noms. Vous voyez bien que je ne suis pas si mauvais garçon.

Mais je ne puis pas, fût-ce au risque de vous déplaire, renoncer au libre examen, tant vis-à-vis des solutions chinoises traditionnelles qu'en rendant compte des travaux nouveaux. Ici encore, je crains qu'il n'y ait entre nous un double malentendu. Sur le premier point, vous êtes résolument

conservateur. Je vous cite (p. 109) : « Je sais bien qu'il est de mise de prendre vis-à-vis de l'ancienne tradition chinoise une attitude de méfiance, qui va jusqu'à l'exagération. Ne serait-il pas temps de se demander si les dates que nous proposons aujourd'hui sont vraiment moins fantaisistes?... La substitution d'incertitudes européennes aux inexactitudes chinoises doit-elle passer pour de l'érudition ? Distinguo bien subtil — au nom de la science, passez muscade ! » Laissons la dernière phrase, à laquelle je veux croire que vous ne tenez guère (1), et admirons la désinvolture négligente avec laquelle vous traitez l'effort d'un Édouard Chavannes, d'un Henri Maspero, pour ne rien dire de votre très humble serviteur. Mais il faudrait expliquer, Monsieur, ce que vous appelez « l'ancienne érudition chinoise ». Vous dites (p. 98) que les avis sont « très partagés » sur le *Tcheou li*, et c'est vrai en ce sens que les uns y voient un ouvrage du milieu ou de la fin des Tcheou, au lieu que d'autres le prétendent uniquement un faux fabriqué vers le début de l'ère chrétienne ; mais, ni en Chine ni au Japon, aucun savant sérieux ne prétendra plus que, conformément à l'« ancienne érudition chinoise », le *Tcheou li* a été rédigé tel quel par le duc de Tcheou antérieurement à l'an 1000 avant notre ère. De même, s'il est un point où l'accord est aujourd'hui unanime entre savants chinois et japonais, c'est sur le caractère apocryphe d'une moitié du *Chou king*, fabriquée entre le milieu du IIIe et le début du IVe siècle après Jésus-Christ. Il ne s'agit donc pas là d' « incertitudes européennes » substituées à des « inexactitudes chinoises ». Dans vos *Figurines de la céramique funéraire*, auxquelles je vais arriver, vous n'en citez pas moins le *Tcheou li* comme s'il valait réellement pour les débuts des Tcheou. Quant au *Chou king*, vous ne distinguez jamais entre les chapitres vraiment anciens et ceux qui ont été fabriqués après les Han ; le « dernier carré » pour la défense du *Chou king* intégral n'est pas installé en Extrême-Orient, mais en Europe ; est-ce bien sérieux ?

Pour ce qui est de l'appréciation des travaux nouveaux, il me serait évidemment facile, et peut-être avantageux, de transcrire purement et simplement, dans le *T'oung Pao* ou ailleurs, le compte rendu tout rédigé que tant d'éditeurs insèrent aujourd'hui dans leur « service » ; vous ne me taxeriez alors ni d' « improvisation individuelle » ni de « critique vaine (2)». Mais ne croyez-vous pas qu'il serait en ce cas plus franc de faire signer

---

(1) Excusez-moi d'en avoir corrigé tacitement l'orthographe ; la vôtre est peu sûre (« situation de faits », « divergeances », « Soluthréen » [ô préhistorien !], « complètement dissout », « répérer », « étude qui aurait exigée », le « poid », « distingo »); vos autres publications absolvent le prote.

(2) Vous déplorez (p. 110) l' « état d'irritabilité chronique », « spécialité de la sinologie occidentale »; en tout cas, vous n'avez pas eu à vous plaindre de moi. Dans l'*Asiatische Kunst* de M. Salmony, à propos d'un objet où vous croyiez reconnaitre un gnomon, j'ai ajouté ces quelques mots qui n'ont rien d'offensant : « Mais le gnomon n'expliquerait pas les angles droits des pieds. On songerait plutôt à quatre pièces de support aux quatre angles d'un rectangle, ou à quelque partie d'un chariot. » A part quoi, je suis bien sûr de ne m'être jamais départi envers vous d'une courtoisie irréprochable : je n'ai jamais parlé de vous.

les comptes rendus par les auteurs mêmes des livres? Je viens de tenter un effort loyal, dans la Bibliographie du dernier *T'oung Pao*, pour donner de vos *Figurines de la céramique funéraire* un compte rendu selon une formule qui vous agréât, et en fin de compte j'ai dû me borner à copier la table des matières. C'est que, quoi qu'il vous plaise à dire, je n'improvise pas plus mes comptes rendus que mes articles, et que je ne puis prendre sur moi de donner mon aval à une conclusion que je crois fausse. Vous-même, Monsieur, n'écrivez-vous pas d'ailleurs des comptes rendus « critiques »? Bien plus, ne m'avez-vous pas reproché d'avoir porté un jugement d'ensemble favorable sur un article, alors que la légende d'une planche jointe à cet article comporterait, d'après vous, une inexactitude (cf. *supra*, p. 106)? Publier un compte rendu pour ne rien dire? Je ne puis tout dire? C'est impossible. Cruelle énigme, que vous comprendrez mieux par un exemple, par une expérience en quelque sorte *in vivo*.

Vous avez publié récemment — sans date — un gros ouvrage *Les figurines de la céramique funéraire, Matériaux pour l'étude des croyances et du folklore de la Chine ancienne*. M. Erkes en a donné dans votre revue *Artibus Asiae* de 1928 (pp. 67-72) un compte rendu dont vous avez pris sujet pour écrire dans le même numéro (pp. 47-65) un article intitulé discrètement *Discussions à propos d'un livre récent*, le vôtre; vous y avez précisé vos vues sur l'utilisation de la préhistoire, de l'anthropologie, de l'ethnologie, de la sociologie, de la psychanalyse pour la solution des problèmes sinologiques; à merveille, et toute méthode se juge aux résultats. M. Ch. Vignier, dont, après son article de la *Revue des arts asiatiques* de 1926, vous écrivez (p. 96) que vous osez espérer qu'il ne s'en tiendra pas là, a répondu d'avance à votre appel: il a publié, lui aussi, un compte rendu de votre livre, dans *Eastern art* (1928-1929, pp. 123-124), mais pour dire — je ne cite pas, je résume — que, dans cinq chapitres sur six, il renonçait à découvrir un lien entre votre texte et vos planches, et que, s'il eût été comme vous sinologue, il lui semblait qu'au lieu de renvoyer le plus souvent aux traductions du P. Couvreur, il eût traduit lui-même tous les textes chinois (1). Mais voyez comme il est difficile de satisfaire tout le monde: je crois au contraire que la sagesse eût été pour vous de ne rien traduire du chinois directement.

C'est en tout cas du seul point de vue d'un sinologue — *sutor ne supra crepidam* — que je voudrais, en confrère, parcourir votre livre avec vous.

Passons vite sur les noms mal coupés: p. 13, « Si Men-pao » pour 西門豹 Si men Pao; p. 33, « Tong Fang-chouo » pour 東方朔 Tong-fang Cho; p. 44, « Houang Fou-hia » pour 皇甫遐 Houang-fou Hia (« Houang

(1) Il semble que votre dernier article d'*Artibus Asiae* ait été écrit quand vous n'aviez pas encore connaissance du compte rendu de M. Vignier. Celui-ci ne vous ayant pas plu, vous avez déclaré dans le numéro suivant d'*Eastern Art* (p. 195) que « in matters of oriental study, criticism feeds upon contradiction, invective and morbid pride ». Vous êtes philosophe, mais votre philosophie n'a pas le sourire.

Fou-hia » reparaît dans *Artibus Asiae*, 1928, 64). *Song-yun* (p. 53) est à lire 宋雲 Song Yun, et le personnage était un laïc, non un « bonze ». La période *wou-tö*, non « *ou-tö'* » (p. 80), commence en 618, non en 620. « *Samskāra* » (p. 66) est pour *saṃsāra*, « pahvali » (p. 73) pour pahlavi ; « Magadha » (p. 53) est un nom de pays, non de ville (il faut donc dire « le Magadha »): Toutes vétilles qui ne valent pas de nous retenir. Par ailleurs, je n'espère pas vous faire comprendre que la venue des premiers moines bouddhiques à Lo-yang sur des chevaux blancs n'est pas un événement « évidemment historique » (p. 64), puisque les articles de M. Henri Maspero et les miens n'ont pas établi à vos yeux le caractère légendaire de tout le récit ; à moins toutefois que vous n'ayez reculé devant une lecture que je ne voudrais pas alors vous infliger ici.

Voici une erreur plus singulière. Un écrivain du XVIIe siècle, Mao K'i-ling, a confondu le 西遊記 *Si yeou ki* où est raconté le voyage que fit en 1221-1224 auprès de Gengis-khan, dans le Turkestan russe, le moine taoïste K'ieou Tch'ou-ki (en religion Tch'ang-tch'ouen), avec un autre *Si yeou ki* qui est une affabulation romanesque des voyages dans l'Inde du pèlerin bouddhiste Hiuan-tsang au VIIe siècle. La méprise de Mao K'i-ling a passé malheureusement en 1867 dans les *Notes on Chinese literature* de Wylie (p. 162), dont les indications prouvent qu'il n'a jamais vu le vrai *Si yeou ki* de K'ieou Tch'ang-tch'ouen, puis, non sans quelque hésitation, dans *La Chine à travers les âges* du P. Wieger, p. 518. Mais cette erreur a été réfutée maintes fois ; elle provient d'une confusion due à l'identité des titres ; vous ne l'en maintenez pas moins sans sourciller (p. 63). La correction serait-elle donc quelqu'une de ces « incertitudes européennes » auxquelles vous préférez les « inexactitudes chinoises » ? En aucune façon. Ouvrez le *Ts'eu yuan*, à l'article *Si yeou ki ;* vous y trouverez, dans un répertoire purement chinois, la confirmation formelle de ce que je vous dis (1).

C'est à propos du roman *Si yeou ki* que vous invoquez les « chevaux blancs » des premiers missionnaires bouddhiques. L'occasion vous est ainsi offerte de ramasser au hasard quelques mentions de la venue en Chine de chevaux étrangers depuis les Han jusqu'aux T'ang ; je n'en vois guère l'intérêt, car, ainsi présentées, elles donnent l'impression d'événements rares et marquants, au lieu que ce trafic s'est pratiqué de façon courante pendant deux mille ans (2). Un de vos renseignements (p. 64) m'a toutefois surpris : « En 306 av. J.-C. *Tchao-siang-wang* des *Ts'in* fit une expédition vers

---

(1) Sur un roman des Song qui a précédé le roman *Si yeou ki* et sur le vrai *Si yeou ki* de K'ieou Tch'ou-ki, vous trouverez des indications dans *T'oung Pao*, 1929, 154 et 172-175 ; Bretschneider (après Palladius) avait traduit un texte abrégé du *Si yeou ki* de K'ieou Tch'ou-ki au tome I de ses *Mediaeval Researches;* M. Waley fera prochainement paraître une version du texte complet.

(2) Vous dites de même (p. 52) que, « sous les *Souei*, plusieurs états barbares apportèrent leurs tributs » ; il en a été ainsi de tout temps et vous auriez pu reprendre la même phrase une trentaine de fois en changeant seulement à chacune le nom de la dynastie.

l'Ouest de son royaume. L'histoire du *Chen-si* dit que c'était tout le pays voisin, jusqu'à *Yu-tchong* (maintenant *Ting-tcheou, Tche-li*). » Je me suis frotté les yeux, j'ai relu ; c'est bien là ce que vous avez écrit ; de fait, le roi Tchao-siang régnait sur le Ts'in à la date indiquée. Ainsi il vous a paru naturel que Tchao-siang, roi de l'État de Ts'in qui avait son centre dans la région de Si-ngan-fou, en se rendant dans l'Ouest de son royaume, ait abouti à Ting-tcheou du Tcheli, au Sud-Ouest de Pékin ? A tant de sciences annexes dont vous avez doté la sinologie, que n'avez-vous ajouté, Monsieur, la géographie, ou plus modestement la consultation d'une carte ! Édifié sur l'impossibilité de votre rédaction, vous auriez repris votre source, à savoir l'*Histoire du royaume de Ts'in* du P. Tschepe, p. 156, et vous vous seriez aperçu que, lisant trop vite, vous aviez confondu le roi Tchao-siang de Ts'in, nommé dans l'intitulé du chapitre, avec le prince de Tchao dont il est question dans le texte et qui, lui, avait bien son territoire dans le nord du Tcheli et du Chansi. Et par la même occasion, pour peu que la carte fût une carte historique, vous auriez peut-être porté vos regards plus à l'Ouest, jusqu'au Turkestan chinois ; cela vous eût évité de parler des « peintures murales de Chotcho et de Idikoutcharie » (p. 53), sans compter « Karakhoja » qui apparaît quelques lignes plus loin ; vos trois noms s'appliquent en fait à une seule et même ville et les deux premiers tout au moins se recouvrent exactement ; autant distinguer Constantinople de Stamboul ou Oslo de Christiania.

Je vous ai déjà laissé entendre que j'étais loin de vous blâmer pour avoir beaucoup pris chez les traducteurs qui vous ont précédé. Il eût été cependant désirable de ne pas ajouter à leur obscurité éventuelle. Quand, à la p. 38, vous parlez des « écrits sur les îles, ouvrage qui fait partie des livres des dynasties des *Han* et des *Wei* », comment voulez-vous que le lecteur comprenne qu'il s'agit du 十 洲 記 *Che-tcheou ki*, incorporé à la collection *Han-Wei ts'ong-chou ;* De Groot, à qui vous renvoyez, avait du moins dit « Écrits sur les *dix* Iles », et donné les caractères chinois. De même quand, à la p. 24, vous parlez, toujours d'après De Groot, des « Discussions sur le printemps et l'automne » cités dans le « Miroir de toute recherche », allez donc y reconnaître le 春 秋 說 題 辭 *Tch'ouen-ts'ieou chouo-t'i ts'eu* et l'encyclopédie 格 致 鏡 原 *Ko-tche king-yuan* (la traduction du second titre est d'ailleurs « Miroir *et Somme* de toute recherche » chez De Groot, que vous avez de nouveau abrégé par étourderie) (1). Parfois même vos références sont inutilisables : ainsi un

(1) En principe, je ne corrigerai pas les traductions que vous avez empruntées à des tiers et je trouve très naturel que vous les ayez gardées telles quelles. Mais, puisque j'ai été amené à parler du présent passage, permettez-moi de vous dire, à titre de simple information, que 故 陽 出 雞 鳴 以 類 感 也 ne signifie pas « et c'est pour cela que le coq chante vers le lever du jour, pour s'y assimiler et pour l'animer ». Le membre de phrase précédent vient de dire que, le coq est l'image de l'énergie mâle (solaire) accumulée et le second signifie : « Aussi, quand le soleil sort, le coq chante-t-il ; c'est qu'il est ému par la parenté » (mot à mot « par l'espèce » parce qu'il est de la même espèce que le soleil).

des passages de vos pages 18-19 m'avait intrigué ; mais vous renvoyez à « De Groot, Rel. syst. of China, et Toyo bijutsu taikwan, vol. XIV, texte » ; à défaut de ce vol. XIV de l'ouvrage japonais, dont il n'y a pas d'exemplaire à Paris, je me serais reporté à De Groot s'il n'eût fallu, par manque de l'indication plus précise qui ne vous aurait pas coûté beaucoup, parcourir environ 3000 pages, peut-être en vain (1).

J'en viens maintenant aux traductions qui sont vraiment votre œuvre. Elles sont moins nombreuses d'ailleurs qu'il ne paraît à première vue, car vous avez cité à l'occasion, avec mention de chapitre et de page, des ouvrages chinois que vous n'avez pas vus et pour lesquels il eût été plus juste de renvoyer aux auteurs européens de qui les indications sont empruntées (par exemple pour la note 6 de la page 57, prise dans Doré, *Recherches sur les superstitions en Chine*, XI, 960, ou les notes 3 et 4 de la page 55, qui proviennent de la même source, pp. 946 et 947). Je n'y insiste pas ; voyons les textes.

A la page 15, vous voulez établir que « les figurines de la céramique funéraire ont une signification apparentée à celle de l'envoûtement » et vous ajoutez : « Encore un texte qui confirme cette opinion : La biographie de 路溫舒 [Lou Wen-chou] (2) dans les Annales des *Han* antérieurs cite un proverbe : 畫地爲獄議不入刻木爲吏期不對. Celui qui dessine une enceinte sur le sable en guise de prison espère que personne n'y entrera ; s'il prend une statue en bois comme gardien, c'est dans le désir qu'il n'y ait personne à confronter. » En note, vous glosez ainsi le dernier mot : « 對 [*touei*] = répondre, face à face, coupable. Quand il s'agit de statue comme ici le chinois possède l'expression : statue symétrique 對偶 ». Comme vous ne donnez pas de référence précise, je ne sais dans quelle compilation vous avez rencontré ce passage, mais votre premier soin eût dû être de vous reporter au texte original de la biographie de Lou Wen-chou dans l'*Histoire des Han antérieurs* (*Ts'ien-Han chou*, 51, 13*a*); vous y auriez vu par le contexte que votre interprétation était mauvaise. Toutefois, il s'agit d'une question assez complexe. Excusez-moi donc si je dois faire moi-même ici, et un peu longuement par la force des choses, le travail d'exégèse qui vous incombait. Une vieille tradition chinoise, dont s'inspirent des textes nombreux, veut que, dans l'âge d'or de la haute antiquité chinoise, il ait suffi, pour maintenir l'ordre, du dessin d'une prison sur le sol et d'un satellite de tribunal fait d'un morceau de bois (3) ; je vous renvoie par exemple à J. H. Stewart Lockhart, *A Manual of Chinese quotations* [1], 342 et 346, ou à C. Pétillon, *Allusions littéraires*, 163. A l'avènement de l'empereur Siuan, donc en 74 av. J.-C., Lou Wen-chou présenta un mémoire, éloquent

(1) A la page 4 (et n. 8), vous faites état d'un soi-disant texte du *Li ki* qui est en réalité, et chez Couvreur lui-même, dû au commentateur.

(2) Vous avez omis accidentellement de transcrire le nom, qui par suite manque à l'index.

(3) Dans la réalité, ce satellite est le valet du tribunal qui va arrêter l'accusé; dans l'âge d'or, il suffisait, dit-on, de placer le satellite de bois à la porte de l'accusé pour que celui-ci se rendît de lui-même au tribunal.

d'ailleurs, où il dénonçait les vices de l'organisation judiciaire et adjurait le nouveau souverain d'en refréner les exactions et les cruautés. La seconde partie de ce mémoire a été traduite par M. H. Giles (*Gems of Chinese literature, Prose*[2] [1923], 87-89) (1), et le passage que vous citez y est rendu comme suit : « Hence the saying now runs : Chalk out a prison on the ground, and no one would remain within. Set up a gaoler of wood, and he will be found standing there alone. » M. Giles ajoute en note : « Contrary to what is believed to have been the case during the Golden Age. » Sauf pour le dernier mot, *touei*, qui ne signifie pas ici « faire paire », mais répondre [à l'appel du tribunal] », la traduction de M. Giles est juste dans les termes; mais toutefois elle ne correspond pas absolument à l'esprit du texte. Le commentaire de Yen Che-kou implique que le sens soit le suivant : Un adage dit déjà qu'on n'entre pas dans une prison, fût-elle simplement tracée sur le sol, et qu'on ne répond pas à la sommation d'un satellite, celui-ci fût-il en bois. Qu'est-ce à dire? Un autre morceau célèbre vous renseignera. Dans la lettre que l'historien Sseu-ma Ts'ien, après avoir subi la castration, est censé avoir écrite à Jen Ngan, et qui a été insérée dans le *Ts'ien-Han chou* (62, 6*b*-9*b*), d'où elle a passé dans le chapitre XLI du *Wen siuan*, on retrouve, avec des variantes purement graphiques, le même dicton qui est cité dans le mémoire de Lou Wen-chou, mais avec un membre de phrase additionnel; voici ce texte : 故士有畫地爲牢埶不入。削木爲吏議不對。定計於鮮也. Chavannes, qui a traduit la prétendue lettre à Jen Ngan dans ses *Mém. histor.*, I, CCXXVI-CCXXXVIII, a rendu ce passage en ces termes : « Ainsi les hommes de valeur n'avaient pour prison qu'un dessin fait sur la terre et n'y entraient donc pas; ils avaient une pièce de bois taillée pour représenter la sentence du juge et ne lui répondaient donc pas; ils avaient un moyen sûr pour garder intact (leur honneur) »; Chavannes ajoute en note « à savoir la ressource de se tuer ». Cette traduction a paru en 1895, quand Chavannes était un débutant, et il ne l'eût plus maintenue telle quelle par la suite; il est certain, en particulier, qu'il ne faut pas joindre 吏 *li* et 議 *yi* en une expression *li-yi* qui signifierait la « sentence du juge »; le *li* n'est pas le juge, mais son satellite, et c'est ce satellite qui est en bois, non pas la sentence. Pour le dernier membre de phrase, une vieille citation conservée aussi bien dans le commentaire du *Che ki* que dans celui du *Wen siuan* justifie la traduction de Chavannes : plutôt que d'entrer dans une prison même simplement dessinée sur le sol, le noble (士 *che*) se donne la mort. Quant aux deux premières propositions, leur construction est parallèle et le rythme veut que 埶 *yi* réponde à 議 *yi* et en soit ici pratiquement synonyme; mais il en doit par suite être de même pour 議 *yi* et 期 *k'i* dans le mémoire de Lou Wen-chou. Sous les T'ang, Yen Che-kou glose ici *k'i* par 必 *pi*, « propos délibéré » (cf. 毋必 *wou pi* du

(1) Le mémoire y est toutefois daté de 67 avant J.-C., ce qui va contre les indications formelles du *Ts'ien-Han chou*.

Louen yu dans Legge, *Chin. Class.*, I, 217), et, pris adverbialement comme ici, « décidément », « de propos délibéré »; vous vous êtes trompé en parlant d' « espérance » ou de « désir ». Pourquoi, enfin, ce dicton est-il cité dans la prétendue lettre de Sseu-ma Ts'ien et dans le mémoire de Lou Wen-chou? Pour la lettre de Sseu-ma-Ts'ien, le vieux commentaire de Li Chan au *Wen siuan* spécifie que c'est pour critiquer les cruautés des tribunaux. Sseu-ma Ts'ien (ou celui qui le fait parler) explique à Jen Ngan pourquoi il ne s'est pas tué plutôt que de subir son châtiment infamant. Assurément, explique-t-il, la prison dégrade les êtres et le fier tigre de la campagne mendie à son gardien sa pitance quand on l'a mis en cage. C'est pourquoi le dicton veut qu'un noble préfère la mort à une prison, fût-elle seulement dessinée sur le sol, et à l'intervention d'un sbire, fût-il fait d'une pièce de bois; combien plus de nos jours où il s'agit de valets avides et de prisons cruelles. J'aurais donc dû me tuer, convient Sseu-ma-Tsien, mais j'avais mon œuvre à achever, les *Mémoires historiques*, et je me suis résigné à vivre. C'est dans le même sens qu'on doit comprendre le passage du mémoire où Lou Wen-chou dénonce l'iniquité des juges de son temps et les méfaits de la torture. Il faut traduire : « C'est pourquoi l'adage dit : Si on dessine une prison sur le sol, [le noble], de propos délibéré, n'y pénètre pas; si on taille du bois pour en faire un sbire, [le noble], volontairement, ne répond pas [à la sommation]; [il préfère se tuer]. [Combien à plus forte raison avec nos juges actuels!] » Chavannes et M. Giles — que vous avez ignorés — n'ont pas vu exactement la valeur du dicton parce que l'un n'a connu que la prétendue lettre de Sseu-ma Ts'ien et l'autre que le mémoire de Lou Wen-chou. Du moins ont-ils traduit mieux que vous ne l'aviez fait et ne pouviez d'ailleurs le faire, car c'était de toute manière une entreprise chimérique de prétendre interpréter un passage d'un texte chinois difficile sans vous préoccuper du contexte. Vous avez donné là, en fait, un magnifique exemple de ces « improvisations individuelles » que vous dénoncez si légèrement chez d'autres. Avouez de bonne grâce que vous vous êtes mépris et reconnaissez, en tout cas, que ce dicton populaire n'a rien à voir avec vos « figures d'envoûtement ».

A la même page, immédiatement après votre traduction malheureuse du dicton cité par Lou Wen-chou, vous continuez ainsi : « La biographie de l'étranger 東胡 *Ou Houan* 烏桓 dans les Annales des *Han* postérieurs, chap. cxx renferme un texte cité à l'envi (1) par les encyclopédistes chinois. Chef de plusieurs tribus, quand il avait une affaire à traiter, « alors, dit le texte; 則刻木爲信雖無文字而部衆不敢違犯, il faisait sculpter une statuette en bois pour servir de pièce à conviction et personne de ses subordonnés n'osait contrevenir à ses ordres malgré l'absence de toute écriture ». Cette fois, vous citez un chapitre précis du *Heou-Han-chou*, mais comment, si vous vous y êtes reporté, avez-vous réussi à prendre ainsi le

(1) Excusez-moi ici encore de ne pas vous citer exactement; votre texte porte « à l'envie ».

Pirée pour un homme ? Il n'y a pas, dans le chapitre CXX du *Heou-Han chou*, une « biographie de l'étranger *Ou Houan* », mais une notice sur les Wou-houan qui étaient un des groupes ethniques importants des Tong-Hou ou Hou orientaux, dans la Mongolie orientale et la Mandchourie occidentale. Le texte que vous invoquez se rapporte à leur chef élu ou 大 人 *ta-jen*, et il signifie : « Quand le *ta-jen* avait à convoquer [les gens] (大 人 有 所 召 呼), il encochait un morceau de bois pour faire foi et, bien qu'il n'y eût pas là un texte écrit, personne de ses tribus n'eût osé y contrevenir. » Vous avez vu là une mention de statuettes de bois et avez versé ce témoignage au dossier de vos « figures d'envoûtement ». Mais, sans être ethnologues et, qui plus est, ethnologues comparatistes, de simples sinologues connaissent des textes où il est question de bois encochés qu'on remettait pour faire foi aux messagers porteurs d'ordres verbaux du chef aux gens de ses tribus ; il ne s'agit pas ici d'autre chose.

Il faut arriver jusqu'à la page 41 pour trouver une nouvelle traduction qui émane de vous. Vous semblez être cette fois dans votre sujet, puisqu'il s'agit de passages du *Tcheou li* relatifs aux figurines funéraires. Vous partez d'un passage 及 葬 言 鸞 車 象 人, que Biot (*Tcheou li*, II, 23) a traduit ainsi : « Lorsque l'on procède à l'enterrement, il [= le 冢 人 *tchong-jen*, le fonctionnaire préposé aux sépultures] le dit à la figure d'homme placée sur le char à l'oiseau *Louan*. » Vous citez ensuite ce que Biot a traduit des commentaires et sous-commentaires, et vous ajoutez : « La traduction que j'ai citée (Biot) doit être comparée au texte original. On constatera qu'elle contient quelques lacunes pour ce qui concerne le comm. C. (*Tcheng Se-nong* 鄭 司 農)... 象 人 謂 以 芻 爲 人 言 言 問 其 不 如 法 度 者 玄 謂 言 猶 語 也 語 之 者 告 當 行 若 於 生 存 者 於 是 巾 車 行 之. *Siang-jen* (象 人) indique un homme fait avec de la paille ; il lui parle et l'interroge comme s'il n'était point conforme à la règle. *Hiuen* dit que le caractère *yen* (言) est l'équivalent de *yu* (語), quant au caractère *yu* (語), il veut dire : « il avertit qu'il faut marcher comme s'il était vivant. A ce moment le chariot mortuaire le fait avancer ».

Cette traduction laisse rêveur. Tout ce passage, dites-vous, fait partie du commentaire de « Tcheng Sse-nong », c'est-à-dire de 鄭 衆 Tcheng Tchong, qui avait la charge de *sseu-nong* ; c'est lui dont Biot (*Tcheou li*, I, LX) a mal transcrit le nom « Tching-tong », tout en le plaçant correctement au premier siècle de notre ère. Mais comment cet homme du premier siècle peut-il citer « *Hiuen* », c'est-à-dire 鄭 玄 Tcheng Hiuan, le même que votre Tcheng K'ang-tch'eng de la page 62, qui a vécu, lui, de 127 à 200 après Jésus-Christ ? La façon dont ce nom personnel de Hiuan apparaît eût dû, à elle seule, vous faire comprendre que c'était Tcheng Hiuan qui parlait et non Tcheng Tchong. Et, en effet, vérification faite, c'est le commentaire de Tcheng Hiuan, lequel cite poliment son prédécesseur Tcheng Tchong en l'appelant par son titre de *sseu-nong*, que vous avez pris pour le commentaire de ce dernier. Mais, Monsieur, vous qui avez basé sur le *Tcheou li* une

grande partie de votre livre — ce qui explique que vous rompiez quelques lances en faveur de son autorité — quel crédit pouvons-nous accorder à vos raisonnements quand vous n'avez même pas su distinguer les deux plus anciens commentaires de la source maîtresse que vous invoquez ?

Je ne veux pas entrer ici dans une discussion minutieuse du passage lui-même. Tcheng Tchong et Tcheng Hiuan sont en désaccord sur la nature du *siang-jen*, soit image grossière de paille liée comme les anciens 芻靈 *tseou-ling*, soit déjà le véritable *siang-jen* qui était une statuette de bois. Il y a là une question intéressante qui n'eût pas manqué de vous arrêter si vous aviez vraiment traité le sujet des statuettes funéraires au lieu de le frôler toujours du dehors (1). Si vous le reprenez un jour, permettez-moi de vous signaler dès à présent un contresens certain. Dans le dernier membre de phrase, vous avez traduit par « chariot mortuaire » le terme 巾車 *kin-tch'ö*; cette fois-ci, c'est d'un homme que vous avez fait le Pirée; le *kin-tch'ö* n'est pas un char, mais un fonctionnaire, qui apparaît d'ailleurs correctement à la ligne 5 de votre même page 41 ; son rôle à ce moment des funérailles est rappelé et précisé dans un autre passage du *Tcheou li* (Biot, II, 129-130).

Ce passage du *Tcheou li*, de valeur et d'interprétation très discutées, vous fait admettre — je n'y suis pas contraire en principe — qu'une sorte de conversation s'engageait entre le préposé aux sépultures et la figurine funéraire, et vous en croyez trouver une confirmation dans un passage du *Che ki* que M. Lo Tchen-yu a cité en 1908. Voici votre note : « 史記孟嘗君列傳所謂見木偶人與土偶人相語索隱云謂以土木爲之. Le *Che ki*, dans la biographie (de 孟嘗君) du prince *Mong Tch'ang* porte ce texte : « Il vit les statuettes en bois et en terre dialoguer entre elles (2). *Souo-ying* dit que c'est en terre ou en bois qu'elles étaient faites ».

Voyons, Monsieur, le *Che ki* de Sseu-ma Ts'ien n'est pas rare et nul ne peut parler de la Chine ancienne sans le consulter; j'admets donc que vous y avez accès, vu les sujets que vous traitez. Mais alors, ne croyez-vous pas qu'il est risqué de traduire ainsi une phrase chinoise isolée, citée par un tiers au cours d'un article, quand on peut recourir à l'original ? Le passage est emprunté au *Che ki*, 75, 2*a*. Dans le premier quart du IIIe siècle avant notre ère, le roi Tchao-siang de Ts'in voulait faire revenir à sa Cour Mong-tch'ang-kiun de Ts'i et, dans ce but, envoya un otage à Ts'i. Mong-tch'ang-kiun allait accepter l'invitation, mais son entourage flairait un piège. C'est alors

(1) Il n'est pas soufflé mot dans votre livre des textes fameux d'après lesquels Confucius aurait vanté les anciens symboles faits d'un bouchon de paille, employés dans la haute antiquité, et dénoncé les figurines de bois qui leur auraient été substituées sous les Tcheou (Couvreur, *Les Quatre livres*², 307-308; Couvreur, *Li ki*², I, 209). Le nom technique donné à ce propos aux figurines de bois, 俑 *yong*, n'apparaît d'ailleurs chez vous nulle part. D'après la tradition chinoise, les *yong* étaient munis de ressorts; Couvreur rend même le mot par « automates de bois ». Comment avez-vous réussi à ne rien dire de tout cela dans vos cinq chapitres préliminaires avant d'arriver à ce petit sixième où il est question de céramique funéraire pendant cinq pages?

(2) Une fois de plus j'altère votre texte, où des « statuettes » dialoguent « entre eux ».

que 蘇代 Sou Tai imagina de s'adresser à Mong-tch'ang-kiun par un apologue : « Ce matin, moi [Sou] Tai, en venant du dehors j'ai vu une statuette humaine de bois (木偶人 *mou ngeou-jen*) qui parlait avec une statuette humaine de terre (土偶人 *t'ou ngeou-jen*)... »; les deux statuettes se prédisent leur sort si un orage s'abat sur elles. Comme le texte le dit et comme le commentaire y insiste, la statuette en bois désigne Mong-tch'ang-kiun et la statuette en terre désigne l'otage; quant à l'orage, c'est une trahison du roi de Ts'in. Mong-tch'ang-kiun fut convaincu et s'abstint. L'histoire de Sou Tai rentre dans le cadre d'un roman historique et d'autres apologues du même genre sont prêtés à ce personnage (cf. celui que rappelle M. Giles dans son *Biogr. Dict.*, n° 1787); je vous renverrais bien sur cette question au bel article publié par M. Henri Maspero dans les *Études asiatiques* [1925], 127-141, *Le roman de Sou Ts'in*, en particulier p. 140, mais des opinions aussi « individuelles » doivent vous faire horreur. Bornons-nous donc à constater ceci : Le texte prouve que, lors de l'élaboration du roman de Sou Tai, vers le milieu du IIIᵉ siècle avant notre ère, on faisait des figurines de bois et d'argile qui avaient ou n'avaient pas un caractère funéraire. Mais, contrairement à ce que vous avez cru, la conversation que l'apologue imagine entre les deux figurines ne peut naturellement avoir rien de commun avec la conversation éventuelle qu'avaient, à un certain moment des funérailles, le fonctionnaire des sépultures et la figurine placée sur le char de parade. J'en aurais fini avec ce passage, s'il ne restait à parler de ce « *Souo-ying* » qui est également cité à la page 37. Vous aviez déjà pris le Pirée pour un homme et un homme pour le Pirée; il vous restait à faire du Bucentaure un cheval, vous n'y avez pas manqué : « *Souo-ying* », ou plutôt *So yin*, n'est pas un nom d'homme, mais le titre d'un des trois grands commentaires des *Mémoires historiques* de Sseu-ma Ts'ien.

Par un jeu du hasard, vos traductions personnelles vont par paires et, après en avoir rencontré deux à la page 15 et deux à la page 41, il y en a encore à la page 44 deux que nous allons examiner; heureusement, ce sont les dernières.

A cette p. 44, vous vous occupez de l'association, ou de l'identité ancienne, d'un oiseau et de l'âme du défunt, et vous ajoutez : « Je relève à ce sujet le passage suivant dans les Annales des *Han* postérieurs... » Non, Monsieur, vous n'avez rien relevé dans les « Annales des *Han* postérieurs », car le texte que vous invoquez ne s'y trouve pas. Mais avant les « Annales des *Han* postérieurs » ou *Heou-Han chou* officiel de Fan Ye, qui nous est parvenu et que vous connaissez, il y en avait eu d'autres de même titre, aujourd'hui perdus. Dans une encyclopédie chinoise, ou dans quelque coin des livres du P. Wieger ou du P. Doré, vous avez rencontré une citation donnée comme provenant d'un *Heou-Han chou*, et vous n'avez pas douté un instant que le *Heou-Han chou* de Fan Ye fût en cause. Mais il s'agit en réalité de celui perdu de 謝承 Sie Tch'eng; la citation en ques-

tion se trouve entre autres, à la fin du xe siècle, dans le ch. CDXI du *T'ai-p'ing yu-lan*.

Voici maintenant le texte tel que vous le donnez, et votre traduction : 方儲字聖明幼喪父事母母終日自負土成墳種樹千株鸞鳥栖其上白兎遊其下 *Fang-tch'ou* de son nom 字 *Cheng-ming*, étant encore enfant perdit son père et soigna sa mère. La mère tout le jour porta elle-même de la terre pour parfaire le tertre, elle planta mille arbustes et un oiseau *Louan* vint se poser au haut de l'arbre, un lièvre blanc vint rôder en-dessous. » Vous étiez si content de votre traduction que vous l'avez replacée dans votre dernier article d'*Artibus Asiae* (p. 108). En la relisant, n'avez-vous donc pas vu, Monsieur, qu'elle frisait l'absurde? De toute évidence, d'après le début et la fin du passage, Fang Tch'ou (non « Fang-tch'ou ») est un parangon de piété filiale, récompensé par l'apparition d'animaux surnaturels, et c'est bien dans la section des fils pieux que le *T'ai-ping yu-lan* conte son histoire ; mais quelle étrange manifestation de piété filiale de laisser faire par sa mère le tertre qu'un fils vraiment pieux tient à édifier péniblement de ses propres mains (1) ! Comment dès lors n'avez-vous pas senti que vous faisiez fausse route ? Le sens est naturellement : « Fang Tch'ou, appellation Cheng-ming, étant enfant perdit son père et servit sa mère. Quand sa mère mourut, il transporta lui-même la terre pour construire le tertre et y planta un millier d'arbres. Un oiseau *louan* vint se poser sur eux, un lièvre blanc courut à leur pied (1). » L'interprétation s'impose même avec le texte d'origine indéterminée que vous avez reproduit, mais le mot 日 *je* y trouble un peu le rythme ; c'est qu'en réalité 日 *je* est une dittographie partielle produite par le mot 自 *tseu* qui suit, et la citation du *T'ai-p'ing yu-lan* ne le donne pas (2). Ajouterai-je, sans être versé comme vous dans l'ethnologie religieuse, que l'apparition des deux animaux doit bien impliquer à elle seule la mort préalable des deux parents de Fang Tch'ou ? Le *louan*, oiseau solaire, de caractère mâle, est à mon sens l'image du père ; mais le lièvre, l'animal de la lune, se rattache au principe femelle et symbolise naturellement la mère (3). Il vous a échappé que votre tra-

---

(1) Il ne s'agit pas seulement de « parfaire » le tertre; un fils pieux le construisait tout entier de ses mains, et ce n'était pas l'affaire d'un « jour », mais de mois et même d'années; la plantation des arbres est le terme normal du travail; cf. les nombreux textes dans DE GROOT, *Relig. system of China*, II, 457-473.

(2) Je n'ai pas recherché l'ouvrage où vous avez puisé, mais ce n'est pas dans le *T'ai-p'ing yu-lan* qu'il avait copié la citation de Sie Tch'eng. Par ailleurs, c'est une tout autre notice sur Fang Tch'ou qui, du 尙友錄 *Chang yeou lou* des Ming, a passé dans le *T'ou-chou tsi-tch'eng* (Che-tsou-tien, 293, 1*b*) et dans le dictionnaire biographique publié par la Commercial Press (*Tchông-kouo jen-ming ta ts'eu tien* *, 65). Il ne serait pas bien difficile, le cas échéant, de retrouver les citations les plus anciennes des deux versions.

(3) C'est pourquoi j'estime plus juste de parler ici d'un oiseau *louan* et d'un lièvre blanc, au lieu des « phœnixes » et « white rabbits », au pluriel, adoptés dans DE GROOT, *Relig. syst. of China*, II, 464. Cette traduction de l'histoire de Fang Tch'ou dans De Groot est faite sur un texte abrégé qui, à travers le *T'ou-chou tsi-tch'eng*, provient de l'encyclopédie *Tch'ou hio ki* des T'ang. Vous y auriez pu déjà voir néanmoins que c'est bien Fang Tch'ou qui construit le tertre, et non sa mère.

duction, fausse au point de vue linguistique, contraire par ailleurs à la raison, allait en outre, du point de vue religieux, contre le symbolisme même auquel tout ce chapitre de votre livre est consacré.

Après le texte concernant Fang Tch'ou, vous en citez un autre que vous rencontrez, dites-vous, « dans les *Tcheou chou* » ; « 皇甫遐字永賢少喪父事母以孝聞後母亡廬於墓側負土爲墳乃有鴟烏各一徘徊悲鳴不離墓側 *Houang Fou-hia*, de son nom 字 *Yong-hien*, étant petit perdit son père et soigna sa mère. Il fut célèbre par sa piété filiale. Après la mort de sa mère, il habita une chaumière à côté des tombes et porta de la terre pour parfaire les tertres. Alors il y eut un oiseau *Ti* et un oiseau *Ou* (un sur chaque tombe) qui volèrent autour des tombes en poussant des cris plaintifs et ne voulurent plus les quitter. »

A mon vif regret, je dois bien vous dire encore, Monsieur, que la source que vous indiquez n'est pas celle où vous avez puisé. Le *Tcheou chou*, 43, 3 *b*, a une notice assez longue sur Houang-fou Hia (et non pas Houang Fou-Hia), mais lui donne pour *tseu* 永覽 Yong-lan ; ce n'est pas à dire que la forme Yong-hien soit nécessairement fautive, mais c'est ailleurs qu'on la trouve, dans le texte parallèle du *Pei che*, 84, 4 *a*. Mais la compilation dont vous vous êtes servi ne reproduit fidèlement, même au prix de nombreuses coupures, ni le texte du *Tcheou chou* ni celui du *Pei che*, puisqu'elle écrit par exemple 後母亡 là où le *Pei che* porte 後遭母喪乃 et le *Tcheou chou* 保定末又遭母喪乃. Peu vous importe, direz-vous ; soit, et prenons le texte tel que vous l'avez recueilli. Il est facile ; je voudrais cependant attirer votre attention sur deux points. Le premier concerne votre idée qu'il y a deux tertres ; cela ne va pas de soi. Le père de Houang-fou Hia est mort quand celui-ci était tout enfant, et on l'a enterré en un endroit donné. Quand Houang-fou Hia est devenu grand, sa mère meurt et il édifie de ses propres mains le tertre funéraire. Ou le père a été enterré ailleurs et est hors de cause, mais c'est une solution *a priori* peu vraisemblable. Ou la mère est apportée là où son défunt mari repose, et il y a grande chance pour que Houang-fou Hia ait élevé un seul tertre sur la double tombe de son père et de sa mère ; c'est pour les mêmes raisons que je n'ai déjà parlé que d'un seul tertre dans le cas de Fang Tch'ou. Ma seconde remarque concerne votre traduction d' « un oiseau *Ti* et un oiseau *Ou* ». « L'oiseau *Ou* », « dites-vous, est tantôt assimilé au *Louan*, tantôt à l'oiseau de feu » ; comment un lecteur non sinologue soupçonnera-t-il, en vous lisant, que 烏 *wou* est simplement en chinois le nom même du « corbeau » ? Pour le prétendu « oiseau *Ti* », votre index (p. 104) renvoie en outre à la p. 57, mais c'est le résultat d'une confusion avec le mot 帝 *ti*, « empereur », que votre p. 57 donne correctement. Et quant à l' « oiseau *Ti* » du présent passage, c'est de votre part une mauvaise transcription pour *tch'e*, qui est en chinois le nom du « hibou » ; pourquoi n'en avez-vous rien dit ? Si vous aviez traduit tout uniment par « un hibou et un corbeau », peut-être en auriez-vous pu tirer, cette fois encore,

une conclusion intéressante. Le corbeau est essentiellement un animal solaire, lumineux, du principe « mâle » (*yang*), et vous avez parlé longuement, dans votre livre, du corbeau à trois pattes qui vit dans le soleil. Le hibou, par contre, est un animal de la nuit, du principe obscur et « femelle » (*yin*). Sans être naturaliste, on sait avec quelle sauvagerie les corbeaux assaillent le hibou égaré et qu'aveugle la lumière du jour, et, sans prétendre au folkloriste, permettez-moi de vous rappeler que le combat des hibous et des corbeaux est un thème usuel dans les contes de l'Inde (1). Ici encore, il me semble donc que le hibou et le corbeau, l'un *yin* et l'autre *yang*, sont les symboles respectifs de la mère et du père défunts ; il vous appartenait de l'indiquer (2).

Le moment est venu, Monsieur, de clore cette lettre déjà bien longue et de prendre congé. Je ne puis cependant le faire sans user d'une précaution à laquelle vous m'avez obligé. Vous m'avez fait grief d'avoir parlé d'un article général de M. W. P. Yetts sans relever ce qui vous a paru être une erreur de détail dans la légende d'une planche ; je tiens donc à spécifier que je suis loin de couvrir, dans votre livre, tout ce dont je n'ai pas parlé cette fois-ci.

Peut-être verrez-vous dans mes observations un exemple de cette « critique vaine » dont vous estimez que « selon toute prévision il ne restera pas grand'chose ». Et je pourrais bien vous répondre de même encre que de votre livre à vous il ne restera rien du tout ; je ne le ferai pas. J'ai voulu seulement vous faire sentir, en bonne humeur, de quel côté était l'« improvisation individuelle » que vous dénonciez, et vous montrer que, mis en parallèle avec vos références trompeuses et le néant de vos traductions, votre réquisitoire se retournait avant tout contre vous. Mais ne croyez pas que je sois animé d'aucun mauvais vouloir à votre endroit. Évidemment, sans votre article, et tout en vous soumettant presque les mêmes remarques au sujet de votre livre, j'en aurais nuancé l'expression un peu autrement. Mais il y a eu votre article. Soyez beau joueur, et faisons la paix. Vous avez étudié la préhistoire, l'ethnographie, l'anthropologie, le folklore, l'archéologie, l'histoire comparée des arts et des religions, la psychanalyse, je vous en crois sur parole ; mais que voulez-vous, pour manier des textes chinois anciens, c'est le chinois qu'il faut savoir avant tout. Vous êtes encore en âge de l'apprendre. Mettez-vous y sérieusement, comme nous, nos aînés,

(1) Voyez par exemple le chapitre III du *Pañcatantra* et les *jātaka* n[os] 266 et 270. Pour la Chine, cf. GRANET, *Danses et légendes*, 548.

(2) Je me suis abstenu, en principe, d'examiner ici ce qui, dans votre livre, n'est pas traduit du chinois, et traduit par vous-même. Il me semble cependant qu'un comparatiste comme vous, en parlant d'oiseaux qui ont pu être conçus comme l'âme des défunts et en tout cas les représentent, aurait eu avantage à rappeler, fût-ce d'un mot, des croyances « altaïques » et iraniennes parfois voisines, par exemple l'expression « devenir gerfaut » au sens de « mourir », sur laquelle vous trouverez une longue note dans QUATREMÈRE, *Hist. des Mongols*, 8-9. A la p. 15, vous parlez de figurines « en papier » vers l'an 100 avant J.-C., et même, à la p. 13, au temps de Confucius, vers 500 avant notre ère ; c'est un anachronisme de deux siècles dans un cas, de six siècles dans l'autre ; il est bien connu que le papier a été inventé en Chine vers 100 de l'ère chrétienne.

l'avons fait, et soyez sévère pour vous-même avant de l'être vis-à-vis des autres. Malgré quoi, vous vous tromperez souvent, comme nous tous. A mesure que vous avancerez, vous verrez du moins combien sont justifiés ces « points d'interrogation » dont vous me reprochez d'abuser, vous reconnaîtrez que c'est la véritable attitude du savant de ne jamais envisager les solutions acquises que « sous bénéfice d'inventaire », et vous vous convaincrez en tout cas que le premier stade de la connaissance est de savoir qu'on ne sait pas.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de sentiments qui ne demandent qu'à vous être dévoués.

PAUL PELLIOT.

COMPTES RENDUS

RAYMONDE LINOSSIER

Mlle Raymonde Linossier, attachée au Musée Guimet, membre de la Société Asiatique, est morte le 1er février après une brève maladie.

Ceux qui n'ont pas fréquenté assidûment les cercles de l'orientalisme n'auront pu deviner l'âme délicate qui se cachait dans cette jeune archéologue, probe jusqu'au scrupule. Quand nous la sollicitions de laisser enfin paraître les travaux qu'elle avait depuis longtemps préparés — notamment dans le domaine de l'archéologie bouddhique — elle s'étonnait, refusait, ignorante de la maîtrise qui lui était de toutes parts reconnue.

De fait, cette jeune fille était de la trempe des grands érudits. Formée à nos disciplines par M. Sylvain Lévi, assidue aux réunions de l'Institut Indien que le maître vient de créer dans une rotonde de la Sorbonne, elle avait voulu donner à l'étude de l'esthétique indienne — dont elle ressentait cependant mieux que quiconque le charme immédiat — les plus solides prolégomènes scientifiques. La *Bibliographie de l'archéologie bouddhique*, répertoire critique qu'elle avait préparé avec une patience de chartiste sous la direction de M. Przyluski, était appelée à constituer l'instrument nécessaire de nos recherches. L'étude qu'elle venait de terminer, à la veille même de sa mort, sur les nouvelles séries de peintures tibétaines arrivées d'Extrême-Orient compte, de l'aveu des spécialistes, parmi les plus précises sur le sujet. Dans le domaine de la muséologie, nous lui devons l'organisation définitive des archives photographiques créées aux Musée Guimet par MM. Victor Goloubew et Philippe Stern. Plus récemment elle avait assumé la direction morale de notre bibliothèque (choix, avec les conservateurs, des commandes d'ouvrages, fiches des livres, et fiches, non moins précieuses, des articles de revues). Enfin, peu de mois avant sa mort, à la suite de studieuses vacances aux États-Unis, elle venait de créer, d'après l'expérience des musées américains, un fichier des pièces archéologiques dont le plan est un modèle d'érudition et de clarté. Mais l'austérité des méthodes n'avait en rien asséché en elle la fraîcheur du sens artistique. Nul plus qu'elle n'avait contribué à répandre en France, dans le public cultivé, cette intelligence de l'esthétique indienne qui reste, à notre avis, la condition préalable de toute « connaissance de l'Est ».

Et voici qu'elle nous quitte à l'heure où, sur le terrain scientifique comme dans le domaine administratif, elle allait recevoir la récompense d'un long labeur. Le concours qu'elle avait apporté à M. Hackin pour l'illustration photographique des nouvelles salles indiennes du Musée Guimet, la part qu'elle avait prise à la préparation des beaux volumes sur *Ajantâ* de Vic-

tor Goloubew, le chapitre sur le bouddhisme indien qu'elle avait donné à la *Mythologie Asiatique* de M. P. L. Couchoud et où se retrouve, sous l'élégante sobriété et la pureté de la forme, la plus riche documentation, tout cela, en effet, est encore peu de chose auprès des travaux de plus longue haleine qu'elle méditait ! Ses connaissances — déjà pleines de promesses — dans la langue japonaise sous la direction du professeur Elisséev, sa maîtrise dans l'iconographie bouddhique, l'aisance avec laquelle elle se mouvait dans les légendes et l'imagerie tibétaines, son prochain voyage à Ceylan et dans l'Inde, son séjour escompté au Japon, tant d'acquit accumulé en vain et d'espérances anéanties !

Notre vieille Société Asiatique n'oubliera pas le passage de sa savante jeunesse, et le Musée Guimet, qui ressent si cruellement la perte d'une de ses plus actives organisatrices, conservera le sentiment de sa présence parmi les livres et les collections qu'elle aimait et qui sont désormais pour nous inséparables de son souvenir. Sous le porche même de Notre-Dame où, après le dernier adieu, ses maîtres et ses amis ne pouvaient dissimuler leur émotion, la décision a été prise de publier un volume de *Mélanges Raymonde Linossier* qui sera le prochain tome des *Annales du Musée Guimet*. Après le travail, encore inédit, de Mlle Linossier elle-même sur la peinture tibétaine, ce recueil renfermera des articles scientifiques de Mlle Marcelle Lalou et de MM. Sylvain Lévi, Pelliot, de La Vallée Poussin, Przyluski, Bacot, Pfister, Philippe Stern, V. Goloubew et Coomaraswamy, d'autres encore. Enfin nous ne commettrons pas d'indiscrétion en annonçant que notre ancienne salle indienne, dont la réorganisation fut un des derniers vœux de notre collaboratrice, recevra son nom, aussitôt qu'aménagée selon ses désirs.

René Grousset.

BIBLIOGRAPHIE

ERRATA. — Nous recevons de M. Stchoukine la lettre suivante :

« Je vous serais très obligé de rectifier quelques erreurs qui se sont glissées par l'inadvertance du copiste dans mon compte rendu de *La Miniature persane* de M. A. Sakisian paru dans le numéro précédent de la *Revue des Arts Asiatiques*, erreurs que je n'ai remarquées que tardivement.

Les voici : page 58, colonne gauche, ligne 49 et colonne droite, ligne 7, page 61, colonne gauche, ligne 47, au lieu de moghole et mogholes, lire mongole et mongoles ; page 60, colonne gauche, les lignes 18-21 doivent être modifiées de la manière suivante : « ... et s'il lui est arrivé au cours de sa vie de s'adonner parfois au vice si répandu en Orient (Bâburî), sa vraie passion fut pour les femmes. En effet, ses épouses comptent au nombre de sept. »

Jurgis Baltrusaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie.* (xv et 105 pages, 101 planches). Ouvrage publié sous la direction d'Henri Focillon. Préface du même. Leroux, Paris, 1929.

Sur 101 planches excellentes, l'auteur donne un grand nombre de détails des églises construites en Géorgie et en Arménie avant le xvie siècle et datant surtout des xe, xie, et xiie siècles. Cette décoration très riche a souvent des analogies avec notre art roman, ce qui indique évidemment des origines communes, car une influence directe dans un sens ou dans l'autre paraît bien exclue. Dès lors, il semblerait que la recherche de ces origines aurait pu donner des résultats intéressants.

L'auteur a bien tenté une explication des principaux motifs ; c'est ainsi

qu'il étudie l' « *ornement II* » formé d'une palmette enfermée dans un cœur, en le faisant dériver des éléments de deux tiges ondulées juxtaposées ayant alternativement à droite et à gauche des feuilles qui garnissent le creux des courbes.

On ne peut nier qu'on obtient ainsi le dessin recherché ; mais il semble plus naturel de rapprocher ce motif d'un grand nombre de sujets symétriques que l'art sassanide a enfermés dans des cadres épousant leur contour : cercle, ovale, etc... Nous citerons une étoffe représentée au Taq-i-Bostân (J. de Morgan, *Mission* etc... IV, 1e partie, fig. 193). Mais déjà avant la fin du VIe siècle nous trouvons le même dispositif sur des soieries du Musée des tissus de Lyon (n° 391, cette Revue, VI, p. 11, fig. 6), sur des intailles (cette Revue, VI, p. 10, fig. 5) et ailleurs. Des châles trouvés à Antinoé, décorés dans l'esprit sassanide, montrent le même principe (Musée Guimet, n° 295). Un médaillon sassanide en stuc du Kaiser Friedrich Museum de Berlin renferme deux ailes stylisées. Il s'agit donc d'une forme très en faveur en Perse, et le motif II de l'auteur ne représente qu'un de ses multiples aspects. Le « cœur » aussi est d'origine sassanide (comme les autres figures du jeu de cartes), il semble bien au début avoir représenté une fleur, puisque, de couleur rouge, il s'élève souvent au-dessus d'une petite tige et de sépales verts.

L'auteur montre de nombreux exemples où le cadre suit étroitement le contour du sujet représenté (ou inversement) ; il doit être bien entendu qu'il ne s'agit là nullement d'une particularité de l'art géorgien ; nous trouvons cette tendance largement exprimée dans les dessins hellénistiques des étoffes d'Egypte, elle indique sans doute une influence orientale, mais nous la constatons dès le IIIe et le IVe siècles de notre ère.

Relevons quelques flottements dans l'orthographe : Suze (p. 16) et Suse (p. 19) Djavri (p. XIV), et Djvari (p. 104) ; d'autre part, des fautes fâcheuses d'impression : Clédat est devenu Cerdat, Quibell est écrit Anibel (p. 16, note 6).

Malgré ces imperfections il faut savoir gré à l'auteur d'avoir au cours de ses voyages en Transcaucasie réuni une si magnifique collection de documents ; cet ouvrage rendra de grands services à tous ceux qui s'intéressent aux manifestations si captivantes des différentes formes de l'art oriental et à leurs rapports avec l'art médiéval d'Europe.

R. PFISTER.

René GROUSSET, *Sur les traces du Bouddha*, 1 vol. in-12, 328 pages, 10 pl. h. t. et 1 carte, 20 f. — Plon, 1929.

Voici un petit volume appelé à un grand succès ; il répond exactement au goût d'un public cultivé, avide de connaissances exactes, mais non trop particularisées, sur les arts, les religions, et l'histoire de l'Orient. M. Grousset a eu l'heureuse idée de nous raconter le voyage de Hiuan-tsang et, plus brièvement, celui de Yi-tsing, en éclairant leurs propres narrations de toutes les découvertes de l'orientalisme moderne. Les textes originaux, qui ont été traduits en langues européennes, sont charmants, et il serait infiniment désirable qu'ils fussent réédités ; le travail de M. Grousset n'a pas consisté à nous en donner une simple paraphrase en rétablissant les noms propres sous la forme où ils nous sont familiers ; le grand mérite de son livre, c'est qu'il situe ses personnages dans leur ambiance historique, ethnographique, religieuse et « culturelle » ; il fait revivre l'époque T'ang — qui est aussi celle de Harsha — un des « grands siècles » de l'histoire du monde, avec ses contrastes de férocité, de religiosité et de curiosité intellectuelle. M. Grousset sait admirablement animer l'histoire, rendre aux monuments leur splendeur première, repeupler les lieux saints. Sans alourdir jamais la grâce de son récit, il a su y accrocher les fruits d'un savoir

énorme. Qui pourrait retenir tout le contenu de ces trois cents pages posséderait un bon morceau de l'histoire de l'Orient, de la doctrine bouddhique et de l'histoire de l'art. Sur un plan différent et un sujet encore plus vaste, c'est le même tour de force que l'auteur vient de réaliser dans son *Histoire de l'Extrême-Orient* (2 vol. in-8°, Geuthner, 1929) dont nous rendrons compte dans un prochain numéro. Les illustrations de *Sur les traces du Bouddha* sont intéressantes et neuves.

J. B.

Early Indian Sculpture, by Ludwig Bachhofer — 2 vol. in-4° reliés, XLVI + 124 pages de texte, bibliogr. et index, 161 planches en phototypie. L'ouvrage complet, 1.250 fr. — The Pegasus Press [37, rue Boulard, XIVe], Paris, 1929.

Dans cet ouvrage sérieux et réfléchi, M. Bachhofer a tenté la synthèse des travaux archéologiques, épigraphiques, iconographiques déjà nombreux mais peu coordonnés, qui concernent la vieille sculpture de l'Inde, d'Aśoka à l'époque gréco-bouddhique inclusivement; il y a incorporé de son crû l'analyse qui nous manquait, des procédés plastiques de chaque siècle, des qualités proprement esthétiques de chaque école. Les savants germaniques excellent dans ce genre de critique d'art. L'auteur ne perd jamais de vue les faits (inscriptions, etc.) qui dans bien des cas nous forcent à corriger nos opinions purement intuitives. Ses arguments sont nécessairement assez subtils, et ses conclusions d'une extrême délicatesse; on regrette de constater qu'il a été mal servi par le traducteur; les passages les plus critiques sont devenus presque inintelligibles à force de littéralité, et il faut savoir l'allemand pour comprendre cette « traduction » anglaise; page 4, ligne 20, par exemple : *How great was the participation of nations and how were the accents distributed ?* On reconnaît le mot *Betonung*; il est évident qu'une paraphrase s'imposait. Page 29, le sens est douteux; il semble que *landscape* soit mis pour *Landschaft* dans le sens de région, terroir; il fallait *soil*. Page 2, ligne 12, *Jahrtausend* est traduit par *century*. *Stone hedge* (haie vive en pierre), *passim*, pour *Steinzaun* est absurde; le terme consacré *railing* est d'ailleurs adopté plus loin.

Les références bibliographiques sont de tout point excellentes, mais je trouve peu commode le renvoi de toutes les notes à la fin du chapitre. Par contre, c'est une innovation heureuse que de disposer en manchette les renvois aux planches.

Celles-ci sont fort belles; bien choisies, parfaitement exécutées, s'agrandissant bien à la loupe, elles constituent un instrument de travail très utile : 15 à 33, Bārhūt (*sic*; il faudrait *Bārhut* ou *Bhārhut*, mieux encore *Bhārhat*; l'*u* est la vieille transcription anglaise pour *a* bref); 34 à 45, Bodhgayā. 46 à 60, Sānchī; 71 à 78, 81 à 88, 90 à 106, Mathurā; 108 à 131 Amarāvatī, etc. : on voit que la documentation est copieuse.

La planche 9, donnant trois vues de la Yakṣī de Didargañj (Musée de Patna), pauvrement reproduite ailleurs, est une merveille; mais on a bien de la peine à croire que cette figure remonte à la même époque que les gros yakṣas d'aspect statique (et bien plus perses, croyons-nous, que l'auteur ne se risque à le dire); malgré le retombant du pagne — destiné peut-être à l'assortir à des statues plus anciennes — son aspect général animé d'un léger mouvement, son modelé et sa parure rappellent plutôt Mathurā et le IIe siècle de notre ère.

Les dernières planches reproduisent quelques échantillons des trouvailles de M. Barthoux à Haḍḍa. On peut attendre de M. Bachhofer un fort utile travail sur l'art gréco-bouddhique lorsque des documents plus nombreux seront à sa disposition.

On regrette que la sculpture Gupta n'ait pas trouvé place dans cet ouvrage, il est vrai qu'un ou deux tomes de

plus seraient devenus nécessaires. L'auteur explique (p. 7) que « c'est au IIIe siècle que le sensualisme se trouva séparé à jamais du spiritualisme ». J'avoue trouver cela un peu subtil.

En résumé, *Early Indian Sculpture* est un beau travail qui sera un enrichissement de la bibliothèque des spécialistes et une révélation dans celle des profanes ; nous en remercions l'auteur et les Éditions du Pégase.

J. B.

Marie GALLAUD. *Quelques notes. — II, 1. Sud de l'Inde ; Hindouisme.* Un fasc. in-4°, 60 pp., 20 illustr., 10 fr. — Ed. P. Roger, 54, rue Jacob, VI.

Parallèlement à son excellente étude de la légende bouddhique, faite à propos de Ceylan, la voyageuse nous donne ici, en 35 pp. environ, une analyse du *Râmâyana*, un peu longue à notre avis, puisqu'il ne s'agit pas pour le moment d'identifier un à un les bas-reliefs d'Angkor Vat, de Prambanam ou de Panataran. La suite du voyage est intéressante. Remarquables photographies de *gopuram* (Madura, Conjeeveram, Tirumalai, etc.).

J. B.

Rabindranath TAGORE. *La machine.* — Trad. de Amiya C. CHAKRAVARTI et Fernand BENOIT ; présentation par Marc ELMER. Un vol in-12. Rieder, 1930.

Bien que la traduction soit faite avec un soin extrême, nous avons trouvé ce drame symbolique difficile à lire jusqu'au bout. L'appel de Marc Elmer, au contraire, est pathétique et même un peu déclamatoire. L'effroyable avenir qu'il évoque, celui d'une Asie industrialisée, constitue une menace indéniable. Il ne dit pas comment nous pourrions y parer. Méfions-nous des impossibles tentatives de retour vers le passé.

J. B.

The Aryan Path. Revue mensuelle, 64 pp. in-8°, 2 s. 6 d., abt. 20 shillings ou 10 roupies. — 51, Esplanade Road, Bombay.

Cette nouvelle revue se propose « d'étudier les grandes idées des principales littératures, philosophies, et religions du monde, les activités qui contribuent au progrès de l'humanité, sans distinction de partis politiques », etc. Elle paraît recruter ses collaborateurs en dehors des publicistes professionnels. Sa présentation est simple et irréprochable.

Le n° 1 (janvier 1930) contient un article sur les antiquités de Harappa, Mohenjo Daro et Nal, par S. V. Venkateswara, qui s'est rendu sur les lieux. Il est dommage que le savant de Mysore soit si préoccupé de démontrer que cette civilisation « du cinquième millénaire » est purement indienne, principalement aryenne (!), etc. Il trouve naturellement, à la mode des pandits, toutes les confirmations nécessaires dans le Ṛgveda. Nous avons déjà eu l'occasion de déplorer le nationalisme en archéologie, mais voici mieux : l'irrédentisme en préhistoire ! L'auteur émet l'hypothèse que les fameux anneaux de pierre de toute dimension servaient à soutenir les jarres pointues. Il donne quelques autres détails intéressants. On regrette que, disposant de si peu de place, il en consacre tant aux antiquités égyptiennes, sumériennes, anatoliennes, etc.

J. B.

Richard WILHELM. *Geschichte der Chinesischen Kultur.* — Un v. in-8°, 300 pp., 34 pl. dont une en couleurs, broché : RM 9, cartonné toile : RM 12. — F. Bruckmann, Nymphenburgerstr. 86, Munich, 1928.

Une des lectures les plus captivantes que nous ayons faites récemment. M. R. Wilhelm, auteur de nombreux ouvrages sur les philosophes chinois, et aussi d'autres travaux, comme l'article sur la xylogravure chinoise qui a paru dans nos pages, débrouille admirablement les débuts de l'histoire sociale de la Chine. Comme il le remarque dans un court avant-propos, les

époques récentes ainsi que les origines ont été souvent étudiées ; il se concentre donc ici sur les époques protohistorique et historique ; c'est pourquoi le chapitre sur les Han commence seulement à la p. 178, et trente pages (248-279) doivent suffire pour les époques Song et postérieures. De la Chine antique M. Wilhelm nous donne une image bien articulée, vivante, vraisemblable, et s'il devient de plus en plus bref en descendant les siècles, les détails qu'il cite n'en sont pas moins topiques et intéressants : par exemple certaines statistiques chinoises, probablement peu exactes, mais tout de même instructives.

La place réservée aux beaux-arts est chichement mesurée : une page pour les Song, un quart de page pour les T'ang ; nulle part l'auteur ne cherche à expliquer le caractère de l'art chinois aux différentes époques : hautain et presque rébarbatif sous les Tcheou, élégant et viril sous les Han, mou et efféminé sous les T'ang, etc. Je ne partage pas beaucoup son impression de l'art Ming (*eine feminine Weichlichkeit*..., p. 276) lequel me semble plutôt viril, mais desséché et parfois précieux.

Les illustrations sont bonnes en elles-mêmes, mais on a peine à croire que l'auteur les ait choisies ni même désirées ; presque toujours anachroniques, elles n'ont guère de rapport avec le texte, et elles dénaturent un peu le caractère de l'ouvrage (pl. I, une peinture de Kieou Ying ; pl. II, l'Autel de la Terre ; pl. III, le tombeau de Confucius, etc.). Quant aux figures au trait, une loi sévère devrait interdire désormais la reproduction des dessins du *Po kou t'ou lou*, qu'on a depuis longtemps reconnus peu fidèles.

Signalons que le premier chapitre est une étude générale des sources, littéraires et autres ; l'auteur résume la question avec beaucoup de compétence. Et tous les lecteurs français lui seront reconnaissants de son style très clair.

A la dernière heure nous apprenons avec un vif regret la mort du professeur Wilhelm, survenue à Francfort le 1er mars dernier. Une connaissance profonde de la Chine, acquise au cours de sa carrière de missionnaire protestant, lui avait valu le poste de directeur de l'Institut d'Études Chinoises de Francfort.

J. B.

A History of Korean Art, by Andreas Eckardt, translated by J. M. Kindersley. — Un volume in-4° relié, 200 pages de texte, 506 figures sur 168 planches, 4 planches en couleurs, sans indication de prix. — Goldston [et Hiersemann], 1929.

Tous les orientalistes salueront avec enthousiasme cet ouvrage d'ensemble sur l'art coréen par l'auteur d'une grammaire coréenne et de plusieurs articles remarquables parus dans l'*Ostasiatische Zeitschrift*, etc. Ce travail de pionnier, auquel on eût pardonné beaucoup d'imperfections, fait le plus grand honneur au missionnaire catholique allemand. On ne lui tiendra pas rigueur d'une partialité peut-être excessive pour le génie coréen (*It is no exaggeration to aver that Korea is responsible for the production of by far the most beautiful or rather the most classical works of art in the Far East*, etc.) — ni de quelques appréciations hasardées sur certaines questions un peu extérieures à son sujet. On lit par exemple à la ligne 10 du chapitre 1 : *The original population, judging by language and art, appears to have emigrated from India many thousand years ago ;* la même assertion est répétée à la page 121 sans le moindre argument à l'appui. Page 5 : *Japanese civilisation has been repeatedly modified... by Central Asiatic and Indian, and even Greek and Cretan influences ;* cette hantise de la civilisation égéenne revient en plusieurs passages ; on en est moins choqué que de voir la Grèce mise en cause, car il y a ici un paralogisme grave (et très répandu) ; c'est de croire que l'on peut, dans une suite de transformations ou de dérivations, supprimer un

ou plusieurs termes intermédiaires, comme il serait licite de le faire dans une suite d'égalités. *Grèce > gréco-romain > Gandhâra > Turkestan > Japon :* soit ; mais *Grèce > Japon*, décidément non.

Pour souligner le particularisme de la Corée, l'auteur nous fait connaître plusieurs faits assez inattendus : « Le bouddhisme n'a jamais pu devenir partie intégrante de la vie quotidienne du peuple » (p. 8) ; « d'un bout à l'autre de la Corée, le thé est pour ainsi dire inconnu en tant que boisson nationale » (p. 200), etc. Son étude méthodique et complète de l'art coréen est susceptible d'éclairer sur bien des points l'histoire de l'art chinois et de l'art japonais.

Dans l'habitation coréenne (p. 15) remarquons le chauffage par les tuyaux venus de la cuisine, passant sous les pièces, et débouchant à l'extérieur dans une cheminée tout à fait indépendante de la maison. L'unité de bâtiment est le *kan*, surface de 3 m. × 3 m. environ qui est l'intervalle normal des colonnes ; la maison est de tant de *kan*, une salle pourra mesurer 2, 3, 4 *kan*, etc. ; et les *kan* s'accolent les uns aux autres en ligne droite, en L, en carré, etc. Rien de très particulier dans l'aspect des bâtiments qui sont, quoi qu'en dise l'auteur, de style chinois-provincial (il serait intéressant de les comparer à ceux du Tonkin) sauf peut-être les semelles ou socles de pierre parfois très élevés qui portent les colonnes de bois (fig. 36) ; les balustrades d'un type, je crois, inconnu en Chine (fig. 25, 29, 160) ; enfin dans la décoration intérieure, l'emploi des faux corbeaux superposés jusqu'à neuf assises (fig. 30). Des figures excellentes expliquent la disposition des vieilles sépultures. Certaines structures légères semblent se rattacher aux *torii* (fig. 76). La colonne affecte en Corée (où le granit est abondant) une variété de formes inconnue dans les pays où la pierre est rare.

L'auteur fait une étude approfondie des pagodes coréennes qui présentent parfois des formes très particulières (fig. 100, 110). Il rapproche tout naturellement celle de Pun-hoang-sa (fig. 66), remontant à 634, du Ta-yen-t'a, mais pourquoi désigne-t-il ce dernier bâtiment ainsi : « *the much later Chinese pagoda of Hsianfu, ca. 900 A. D. ?* » On attribue généralement sa fondation à Hiuan-tsang, et sa restauration à l'année 701. On eût revu avec plaisir dans ce livre les ravissants décors des tombes de Yang Won (*O. Z.*, N. F. III, p. 57 ; fig. 69 du présent ouvrage), ainsi que la totalité des bas-reliefs du Seok-kul-am (*O. Z.*, VIII, p. 161, article de Mme Goettsche).

Une question qui eût mérité peut-être quelques développements, c'est celle du style « rococo », filiforme, en semis de paraphes, qu'on voit poindre à Touen-houang (Pelliot, pl. CCXC, grotte 135) et, sans passer par la Chine, réapparaître au Japon (tabernacle aux « tamamushi », préc. numéro de cette Revue, pl. VIII*c*; écran de la triade de Tachibana, Nara, 729). C'est le style des peintures murales des grandes tombes (fig. 255, 257) et de la cloche de Silla, 732 (fig. 467). Les plus belles œuvres de la sculpture coréenne paraissent se trouver réunies au Japon : il est permis de se demander si elles ne sont pas un peu japonaises. Le présent ouvrage apporte des éléments nouveaux à ce procès tant débattu. Quant à la peinture de kakemonos coréenne, elle nous paraît simplement chinoise-provinciale. La céramique est intéressante, originale et variée. L'auteur a réservé aussi la juste place aux arts du bronze, des métaux précieux, de la laque, des textiles. Un utile index donne les mots coréens et autres avec les caractères chinois et les prononciations sino-japonaises. En résumé, c'est un bel ouvrage intelligemment et consciencieusement fait ; il sera accueilli partout avec une vive reconnaissance envers M. Eckardt pour ses recherches originales.

J. B.

Jiujiro Nakaya, *Manuel de l'Age de pierre au Japon*, 1 vol., 581 pages, 1 pl., 1 carte et 57 figures. Édition Oka, Tôkyô, 1929.

La préhistoire japonaise est encore très peu connue de nous, bien qu'elle ait été déjà soigneusement étudiée sur place et qu'elle nous offre un matériel d'une grande valeur scientifique et même esthétique.

M. J. Nakaya vient de publier un manuel de l'âge néolithique japonais ; en près de 600 pages, il fait de cette période un tableau précis et méthodique. L'ouvrage comprend trois parties : une introduction, une étude détaillée et un appendice. Dans la première partie, deux sections. Il est d'abord traité de la manière d'étudier les sites et de les fouiller. Puis l'auteur justifie ses méthodes de typologie, cartographie, statistique, etc... Dans la deuxième partie, M. Nakaya décrit et commente les sites et le matériel qu'on y a trouvé.

Certains problèmes spéciaux sont traités : sites se trouvant sous la lave, sites sur plages sablonneuses, objets retrouvés dans la mer, relation entre le rivage ancien et le rivage moderne, distribution des amas de coquilles, vestiges mégalithiques, ossements néolithiques considérés en rapport avec les coutumes d'enterrements et les cultes d'ancêtres, influence de la culture continentale asiatique sur le néolithique japonais. Les vases sont classés typologiquement et leur décor, d'un très grand intérêt, est étudié chronologiquement. Ajoutons les figurines de terre cuite (1) très particulières, des objets en bois récemment découverts et appartenant incontestablement au néolithique, etc...

Au cours de longues et minutieuses recherches, l'auteur a relevé plus de 800 termes techniques dont il fait une discussion méthodique, et il établit que le sens de ces termes a souvent varié selon les temps et les personnes ; certains d'entre eux même sont rejetés *a posteriori*.

La troisième partie est plus particulièrement consacrée à la littérature du sujet : les objets de pierre et la tradition ancienne, une bibliographie s'appliquant à la période de Tokugawa (1620-1866), une autre aux chroniques et textes ethnologiques des provinces, une autre enfin aux auteurs contemporains où il est analysé 138 ouvrages.

En résumé, c'est la première étude d'ensemble sur ce sujet qui nous soit donnée. J'ai pu présenter cette analyse à l'aide des indications que M. Nakaya lui-même a bien voulu me donner, l'ouvrage étant publié en langue japonaise.

Georges-Henri Rivière.

(1) Dans le n° 1 de 1930 de la revue *Documents*, M. Nakaya a publié avec un intéressant commentaire d'admirables photographies de ces figurines.

Catalogue of the Ninth Imperial Fine Art Exhibition, 1928, 4 vol. gd. in-8° contenant la reproduction en phototypie de toutes les œuvres exposées. — I. *Japanese Paintings*. — II. *European Paintings*. — III. *Sculpture*. — IV. *Industrial Fine Arts*.

La Bibliothèque du Musée Guimet a reçu ce précieux catalogue qui nous donne une idée beaucoup plus juste — et beaucoup plus flatteuse — du Salon japonais que ne faisait le *Year Book*. Le niveau général en est assez élevé ; peu de mauvais envois, les niaiseries très rares ; beaucoup d'œuvres faciles et séduisantes dans des genres très divers. *Japanese* et *European*, nous le voyons ici, équivaut à peu près à « peinture à l'eau » et « peinture à l'huile ». Il est évident que l'*Eté sur le lac* de K. Iwata (I, 6), ou la *Chute des Fleurs* de T. Hachita (I, 33) n'ont rien de japonais ; par contre, le tome II est plein de toiles d'une coupe imprévue et amusante qui est bien dans la tradition nippone, sans être pour cela éloignées de notre peinture moderne qui doit beaucoup à l'art japonais précisément sous ce rapport. Il y a plus de « pompiers » à la japonaise que de « pompiers » à l'occidentale, et ils

sont beaucoup plus ennuyeux. Nakamura Fusetsu, notre camarade et aîné de chez Julian, est fidèle aux sujets historiques et passéistes (II, 101) ; il est devenu grand pontife en son pays ! K. Nakano dans *Ma famille* démarque assez gauchement le tableau bien connu de Bazile (II, 102). Beaucoup de peintres imitent Laprade, Bonnard, Vlaminck, Waroquier ; il n'en reste pas moins une foule d'œuvres charmantes, autant qu'on en peut juger par les reproductions, qui malheureusement ne sont pas orthochromatiques, loin s'en faut, comme le prouve la comparaison des frontispices en couleurs avec les photographies en noir (I, 263 et II, 167).

On pourrait faire un bien charmant album de vues d'Extrême-Orient en réunissant des œuvres telles que le *Formose* de S. Chin (II, 33) ; la *Neige* de Nakamura Masami (II, 100) ; le *Cirque* de N. Ushijima (115) ; *Marunouchi* de T. Nomura (118) ; *Ojissama* de N. Yamada (126) ; la *Sumida* de K. Matsuda (136) ; le *Mont Hiei* de M. Iwata (I, 7) ; *Osaka sous la neige* de Y. Ikeda (I, 17) ; le *Retour de Ryôkwanbô* par T. Hori (I, 35) — tableau d'où se dégage, nous semble-t-il, un profond sentiment de terroir — ; une *Fête à Itsukushima* de S. Nakano (I, 138) ; le *Lac Shoji* de S. Yanagisawa (162) ; le *Parc urbain* de M. Yamamoto (166) ; la *Matinée neigeuse* de Y. Saitō (187), etc.

De la sculpture et des objets d'art, peu de chose à dire. On y trouve une plus forte proportion d'œuvres franchement médiocres. D'autres sont gracieuses, habiles, bien faites ; dans l'ensemble elles manquent de spontanéité ; les plus réussies ont quelque chose d'appliqué et de voulu. Les nus sont désappointants ; même quand le modèle est japonais, on sent que l'artiste a beaucoup travaillé dans les ateliers parisiens.

Nous sommes heureux d'avoir vu ce catalogue : nous en retirons l'impression que l'art japonais, après s'être longtemps cherché, va reprendre confiance en lui-même, et s'apercevoir qu'il n'a plus rien à acquérir chez nous.

J. B.

Maçamouné Hakoutchô. *Les larmes froides* (*Rei-roui*), traduit du japonais par S. Asada et Charles Jacob. Avant-propos de S. Elisséev. — Un vol. in-12, 248 pp., 18 fr. — Éditions Rieder, 1930.

M. Elisséev explique quelle influence les romanciers européens et particulièrement russes exercèrent sur la littérature japonaise de Meiji. Le présent roman fait penser, en effet, à *Crime et Châtiment* ; on voit un homme inoffensif, un savant, sombrer peu à peu dans la folie homicide. Malgré le cas pathologique, ce roman est intéressant ; la traduction est agréable à lire ; ajoutons que le volume est bien imprimé. Mais nous protestons énergiquement encore une fois contre les transcriptions fantaisistes des noms japonais. Croit-on vraiment les Français incapables de prononcer le nom de l'auteur si on l'écrit *Masamune Hakuchô* ? Transformons-nous les noms de notre pays selon que nous avons affaire à des lecteurs anglais, italiens ou japonais ? C'est au Japon même qu'il faudrait mener campagne en faveur du système dit *Romajikwai*, car les Japonais sont les plus coupables à cet égard.

J. B.

Okamoto Kido. *Drames d'amour*, trad. du japonais par Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin. — Un vol. in-12, 195 pp. 12 fr. — Stock, 1929.

Ces trois drames d'un auteur contemporain sont intéressants. Extrêmement sobres, sans intrigue, tout « en dedans » ils appartiennent à la tradition japonaise par le sentiment et par le sujet. Peu étoffés littérairement, ils sont pourtant chargés d'émotion.

Je regrette que les excellents traducteurs, à qui nous devons déjà plusieurs volumes très précieux (les *Haikai de Kikakou*, les *Notes de l'Oreil-*

ler, etc.), ne veuillent pas transcrire le japonais comme tout le monde et s'obstinent — non sans beaucoup d'inconséquences — à des monstruosités comme *Chiuguens*, *Guion*, etc.

J. B.

Wiener Beiträge zur Kunst und Kultur Asiens, IV, 1930.

Outre une notice sur une lampe de mosquée par M. H. Glück, et de bons comptes rendus, ce fascicule contient deux longs articles : « La Peinture et la Critique d'art en Chine », par M. A. von Rosthorn ; « La Configuration du monde et l'architecture dans le sud-est de l'Asie », par M. R. Heine-Geldern. Plus les textes chinois relatifs aux peintres et à la peinture nous sont rendus accessibles, moins la peinture chinoise paraît facile à comprendre. (C'est l'effet de la littérature d'art dans tous les pays.) Il n'y a pas grand'chose à tirer de ces écrits chinois, non plus que des traités hindous se rapportant aux beaux-arts. Le travail de M. Heine-Geldern coordonne utilement les faits bien connus des archéologues et les idées indigènes qui régissent l'ordonnance des temples en Indonésie, en Indochine, en Birmanie, etc. ; il touche en passant à beaucoup d'autres questions.

Ostasiatische Zeitschrift, N. F. VI, 1, 1930, éd. Walter de Gruyter et Cie, Universitätstrasse, 3 a, Berlin, N. W. 7.

Ce numéro contient deux articles sur l'art japonais : « une tête de Bouddha » (XI-XIIe siècle) par M. William Cohn ; « l'école des graveurs Torii » par M. Fritz Rumpf. « Les moines thaumaturges dans l'art de Turkestan oriental » par M. E. Waldschmidt ; l'Ere de Kaniṣka » par M. L. Bachhofer — l'auteur se base sur les statues bien connues et sur les inscriptions d'Andhan (Kutch), d'après lesquelles Chaṣtana, contemporain de Kaniṣka, devait être septuagénaire en 130, pour réfuter la date 128-129 proposée par M. Stenkonow — un conte chinois traduit par M. Franz Kuhn, enfin une abondance de comptes rendus variés ; p. 51, le résumé d'une conférence de M. Léonard Adam sur les rapports artistiques entre l'Asie, la Polynésie et l'Amérique : exposé général de l'état de la question. Nous sommes heureux que la *R. A. A.* et l'*O. Z.* soient entrées en relations d'échange, en attendant des rapports de collaboration.

Indian Art and Letters, III, 2, — 3, Victoria St. London.

La seconde livraison pour 1929 de l'organe de l'*India Society* est extrêmement intéressante d'un bout à l'autre. Un fort joli article de M. L. Heath sur le Musée de Lahore, une causerie de Sir Thomas Arnold sur les manuscrits enluminés orientaux, une conférence de M. F. O. K. Bosch sur l'archéologie à Java, la littérature dramatique marathie, par M. G. C. Bate, enfin des comptes rendus intéressants font le plus grand honneur à l'animateur de ce périodique et de l'*India Society*, notre ami M. F. J. P. Richter. Rappelons encore une fois à nos lecteurs que le volume annuellement offert à ses membres par l'I. S. rembourse et au delà la cotisation, qui est d'une guinée et demie. Volumes et numéros du périodique sont promptement épuisés.

A signaler dans les illustrations un très beau Maitreya en terre cuite coloriée (Musée de Lahore), un Bouddha de bronze trouvé à Bornéo et une vue du Čandi Badut, près Melang (Java *oriental*) qui est du *huitième* siècle.

Le gérant : Paul-Louis Collon.

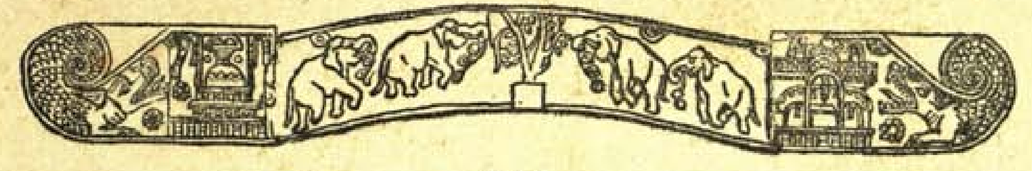


FIG. 1.

LE MAKARA
DANS LA SCULPTURE DE L'INDE[1]

A la première session de la Société orientale de Hollande en janvier 1921, le lieutenant-colonel Van Erp traita un sujet où il est particulièrement compétent : il avait intitulé sa conférence : La décoration de l'architecture hindoue au Java central. L'étude approfondie du sujet mena le conférencier à conclure que les motifs décoratifs de l'art classique du Java central se retrouvent sur les monuments de l'Inde, quoique l'art indo-javanais ait, incontestablement, imprimé sa marque propre sur le développement de ces motifs empruntés à l'art du continent indien. A côté d'une origine étrangère nous avons donc un développement indigène.

L'ornement appelé *kâla-makara* en est l'exemple le plus caractéristique. Ce motif, auquel on peut sans risque reconnaître le rôle principal dans l'art décoratif indo-javanais, est utilisé pour encadrer les portes et les niches. Il se compose, comme le nom d'ailleurs l'indique, de deux éléments distincts : le *kâla*, à l'origine une tête de lion, qui, placée tout en haut, domine le tout, et les deux têtes de *makara* qui de chaque côté terminent les bandes descendantes de façon aussi appropriée que gracieuse. La grande valeur décorative de ce motif est frappante surtout dans les portes monumentales du stûpa de Baraboudour (pl. XXXIX *a*). De même, les niches innombrables où siègent les Bouddhas majestueux dans leur monotonie impressionnante, sont surmontées de l'arc *kâla-makara*. Les fameux temples brahmaniques du plateau de Dieng présentent également ce motif, en particulier au-dessus des niches de Čaṇḍi Pountadeva. Il est bien surprenant de voir dans cet exemple qui remonte pourtant si haut, combien il est difficile de reconnaître encore des têtes d'animal, tant ces têtes sont recouvertes de fioritures et d'arabesques.

L'architecture indo-javanaise a attribué en outre au *makara* une double fonction typique : il sert à orner les quatre escaliers qui donnent accès au sanctuaire, et il fait fonction de gargouille. Si nous regardons de plus près une de ces gargouilles *makara* (pl. XXXIX *b*), nous voyons une gueule

(1) Conférence donnée au Musée Guimet le 27 avril 1930 par M. J. Ph. Vogel, directeur de l'Institut Kern de Leyde.

largement ouverte, pourvue de chaque côté d'une rangée de quatre molaires, et en outre une paire de défenses recourbées, une trompe tordue vers le haut et d'où pend un collier de perles, deux yeux en fentes et une paire de cornes de bélier recourbées. Ici encore : profusion d'ornements linéaires, mais avec suffisamment de sobriété cependant pour que les traits fondamentaux de la tête de monstre restent aisément reconnaissables. Il serait extrêmement difficile de donner à ce monstre un nom connu tiré du règne animal, même si l'on voulait recourir à toute la faune préhistorique.

En effet, le *makara* du stûpa de Baraboudour est le descendant de générations innombrables de *makaras*, dont nous pouvons suivre l'histoire pendant bien des siècles dans la sculpture de l'Inde continentale. Il peut donc se glorifier d'un arbre généalogique éminemment vénérable.

Le but de notre étude est justement d'esquisser l'histoire de cet animal étonnant. Ce serait, évidemment, une tâche impossible que d'envisager séparément toutes les formes infiniment nombreuses sous lesquelles le *makara* se présente dans l'art indien. Tout d'abord, essayons de remonter à la forme la plus ancienne, et de retrouver l'ancêtre des innombrables *makaras* peuplant les monuments de l'Inde. Cet ancêtre commun, nous n'aurons pas grand'peine à l'identifier dans le règne animal actuel. Cette tâche accomplie, nous suivrons le développement graduel du motif, tout en passant en revue les types principaux, pour aboutir finalement au *makara* tel qu'il se présente sur les grands monuments du Java médiéval.

C'est une étude vraiment captivante que de suivre à travers les siècles le développement de tel ou tel motif décoratif. Dans un certain sens l'investigation dont il s'agit pourrait se comparer à une étude paléographique. Prenons par exemple l'écriture devanâgarî, d'une allure si élégante, ou quelque autre écriture indienne de date relativement récente, pour la comparer à la brâhmî antique des inscriptions d'Açoka. Nous observerons entre des caractères équivalents des différences si considérables que tout lien historique semble exclu. Ce n'est qu'en scrutant toute la succession des formes intermédiaires que l'on pourra constater clairement que la nâgarî est en effet dérivée de l'ancienne brâhmî (1).

Il en est de même pour l'art décoratif. Si nous considérons une image de ce que nous croyons être le premier *makara*, encore contemporain du grand Açoka, il sera impossible d'y reconnaître la moindre analogie avec le *makara* du Baraboudour. Ce ne sont que les formes intermédiaires qui en révèlent la relation avec celui-ci. On se demande s'il ne serait pas possible d'utiliser les résultats de ces recherches comparatives pour résoudre les problèmes chronologiques. Peuvent-elles nous aider à fixer les dates des sculptures et des monuments ?

Quant aux inscriptions sans date, on sait que parfois on peut en déli-

(1) Au point de vue paléographique il n'y a pas d'inconvénient à appeler moderne l'écriture devanâgarî, attendu qu'elle n'est utilisée en sanscrit qu'à partir du xe siècle après J.-C. Cf. Georges Bühler, *Indische Palaeographie*, p. 50 (Strasbourg, 1896).

a



b *c*

a. Grotte de Lomas Rishi.
b. Médaillon d'une traverse de la palissade de Bharhut.
c. Makara d'une traverse de la palissade de Bharhut.

miter approximativement l'époque d'après le type de l'écriture qui y est utilisé. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que cette concordance n'est valable que jusqu'à un certain point. L'écriture appartient à un ordre de choses éminemment pratiques; même un calligraphe ne saurait trop s'écarter des types reconnus sans risquer de devenir illisible. Le sculpteur, lui, peut donner libre cours à sa fantaisie; n'oublions pas non plus qu'il s'agit ici d'une imagination orientale! Tantôt elle lui inspirera des formes nouvelles, tantôt elle le fera recourir à des formes archaïques. La plus grande précaution s'impose donc, quand on veut utiliser des études comparatives d'art décoratif dans les recherches chronologiques. D'autre part, cette fantaisie artistique merveilleuse, contenue par la seule tradition séculaire, donnera son plus grand charme à notre recherche.

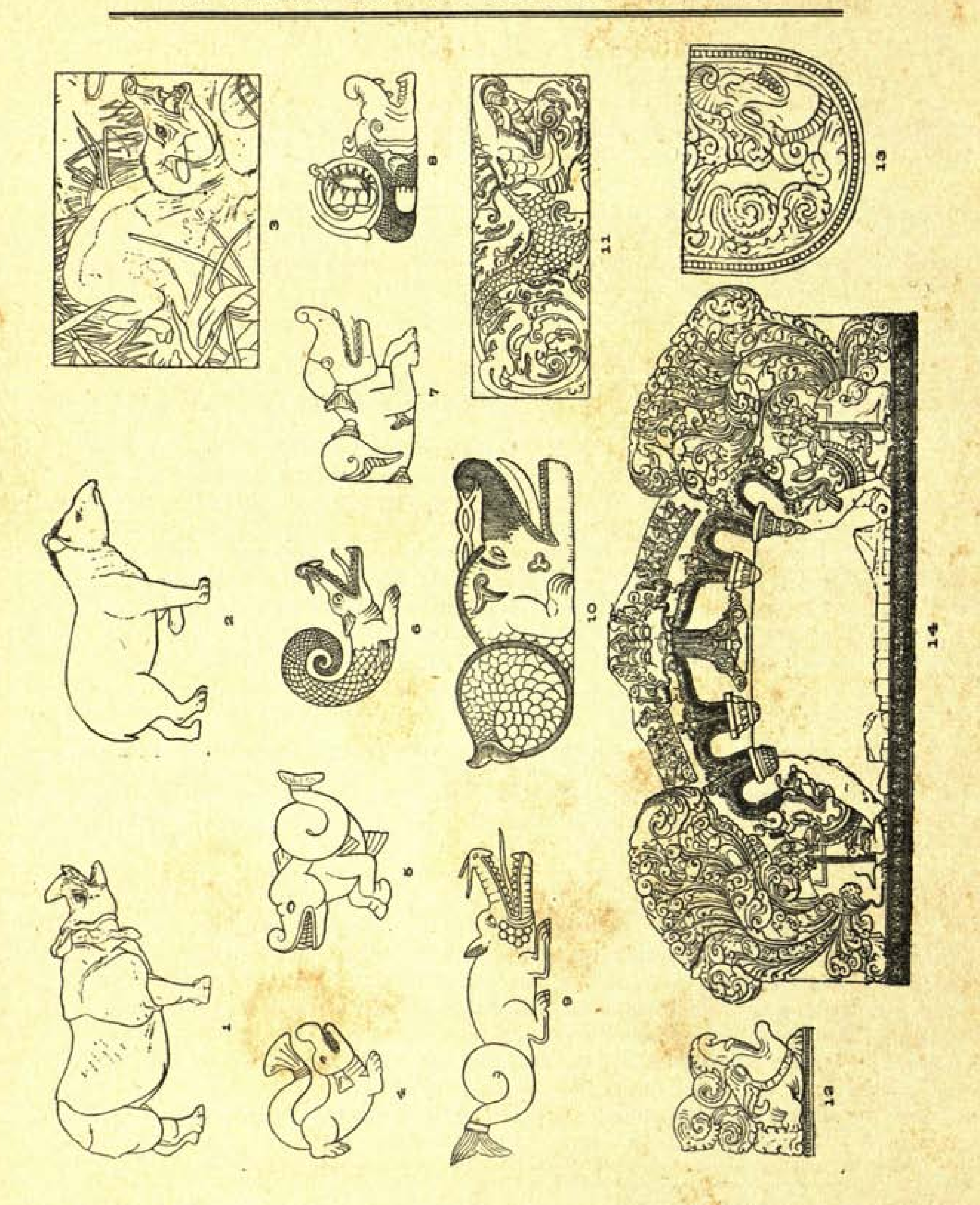
Il n'est pas surprenant que d'autres, avant nous, se soient sentis attirés par le même sujet. Citons d'abord les quatre articles que le docteur Brandes a consacrés au *makara* décoratif.

Le dernier, intitulé : *Le Makara comme ornement de coiffure*, est daté de 1904, et a paru dans la *Revue de la Société batavienne* de 1906. Ce même tome contient la nécrologie de l'archéologue éminent, de la main du professeur Ph. S. Van Ronkel.

Il va de soi que Brandes s'est surtout occupé du *makara* indo-javanais. Il a tenu compte cependant de l'histoire du développement antérieur du motif, comme on peut le voir à une planche de onze figures, représentant ce développement, partant de Bharhut pour aboutir à Baraboudour.

Une planche semblable accompagne un article intitulé : *Le Makara dans l'art décoratif de l'Inde*, de la plume de mon ancien collègue, M. Henry Cousens (1). Cette planche contient 24 figures de *makara;* elle est donc plus complète que celle de Brandes. Elle donne, en effet, une idée assez claire des curieuses métamorphoses subies par le *makara* dans le cours des siècles. Toutefois, ce qui est étonnant, c'est que Cousens nous présente, comme point de départ de sa généalogie, trois images de deux animaux réels, à savoir : une d'un rhinocéros et deux d'un tapir. Le second tapir se trouve dans la situation critique d'être attaqué par une panthère, et c'est justement cette gueule angoissée, largement ouverte, avec le museau relevé, qui rappelle à Cousens le *makara*. Toutefois, comme il ressort du texte, ce n'est pas l'idée de l'auteur de faire descendre celui-ci de ces deux pachydermes représentés au haut de la planche. Il nous fait très justement observer que les formes les plus anciennes trouvées dans l'Inde sont sensiblement plus reprochées du crocodile. Mais Cousens ne sait que faire des animaux représentés au bas de sa planche qui sont trapus, aux pattes courtes, et qui portent une longue trompe. C'est pour expliquer ces derniers que Cousens a introduit le rhinocéros et le tapir, quoique le premier ne

(1) *Annual Report of the Archaeological Survey of India for the year* 1903, 1904 (paru en 1906 seulement, donc en même temps que le dernier article de Brandes), pp. 227 sqq., planche LXV. Cf. nos figures pp. 136-137.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14



Le *Makara* dans l'art décoratif de l'Inde, d'après Henry Cousens
(*Annual Report of the Archæological Survey of India for 1903*).

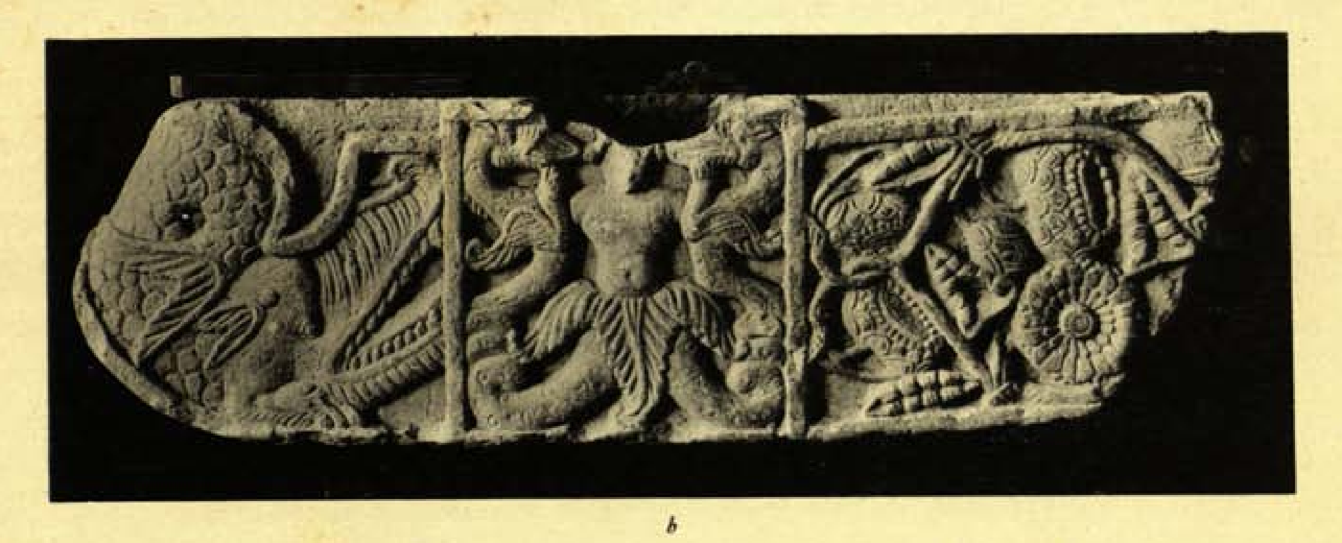
montre que bien peu de ressemblance avec le *makara* (même la corne sur le nez, le trait certainement le plus caractéristique du rhinocéros, est absente) et que le second n'existe pas du tout dans l'Inde. Si nous négligeons ces trois figures, nous constatons que, pour Cousens comme pour Brandes, le point de départ est le *makara* tel qu'il se trouve sur les portes du célèbre *stûpa* de Bharhut dans l'Inde centrale (1).

On sait que ces *toraṇas* datent d'environ 150 ans avant J.-C. Or, nous pouvons remonter encore un siècle plus haut. Dans la contrée montagneuse de Barabar, dans le Bihar, on a trouvé un certain nombre de grottes artificielles, creusées, à ce que disent les inscriptions, sur l'ordre du grand empereur Açoka, pour servir d'abri aux ascètes de la secte des Ājīvaka. Une de ces cavernes, appelée la grotte de Lomas Rishi, a une entrée curieusement sculptée, en imitation de prototypes construits en bois (pl. XXXIII *a*). Au-dessus de l'entrée se trouve un panneau en forme de croissant, décoré de quatre groupes de deux éléphants chacun, qui, séparés par de petites bâtisses en forme de *stûpa*, viennent de chaque côté, pour ainsi dire, à la rencontre les uns des autres. Le dernier éléphant de chaque rangée est représenté agenouillé. D'un plus grand intérêt pour notre sujet sont les deux animaux dans les coins qui vont se rétrécissant en angle très aigu. Ce sont deux crocodiles à la gueule béante, à la queue crêtée ; en somme, malgré leur lourdeur, des effigies assez fidèles du reptile actuel. Leur identité ne fait aucun doute. Or, c'est dans ces crocodiles qui datent environ de l'an 250 avant J.-C. que nous saluons les ancêtres de tous ces *makaras* innombrables tant dans l'art indien que dans l'art indo-javanais.

Nous comprenons maintenant pourquoi dans les porches du stûpa de Bharhut les trois architraves sont décorées de figures de crocodiles enroulés sur eux-mêmes d'une façon qui semble tout d'abord si bizarre et si peu raisonnable (fig. 1). Évidemment, non seulement ces crocodiles, mais tout le schéma du décor a été transporté de la grotte de Lomas Rishi au linteau de *toraṇa*. Ici encore on voit le double cortège d'éléphants s'avancer des deux côtés, en portant des fleurs de lotus en offrande. La circonstance que le centre est occupé ici par un arbre sacré au lieu d'un *stûpa*, n'est d'aucune importance. Relevons encore qu'à Bharhut les éléphants sont séparés des crocodiles par le cube qui repose sur l'abaque de la colonne. Dorénavant cette séparation garantit aux *makaras* une existence et un développement décoratif indépendant du groupe d'éléphants, dont à l'origine ils formaient, pour ainsi dire, l'arrière-garde. Constatons à quel point les deux crocodiles de la grotte de Lomas Rishi remplissent bien leur fonction, qui est celle d'occuper et de remplir les angles rétrécis du croissant. C'est sans

(1) Le *makara* (No. 4 de la planche de Cousens) de la balustrade qui entoure le célèbre temple de Bodh-Gaya est représenté à tort comme la forme la plus ancienne. En effet, il ressort des inscriptions que cet « Açoka railing » est de l'époque de la dynastie Çunga, et par conséquent date du commencement du 1er siècle avant J.-C., ainsi que l'a démontré le savant allemand Th. Bloch.

a



b

a Kankali Tila, Mathurā. *Āyâgapaṭṭa ;* les linteaux du toraṇa sont terminés par des makaras.
(V. A. Smith, *The Jain Stūpa,* pl. XII). Provincial Museum, Lucknow.
b. Fragment d'un linteau de toraṇa orné d'un makara, d'un triton à queue bifide, etc.
Musée de Mathurā.

doute en raison de cette fonction que le sculpteur les y a placés. Son confrère qui n'a pas hésité à les transporter aux architraves de Bharhut s'est imposé une tâche malaisée. Puisqu'il voulait garder l'ornement en spirale prescrit apparemment par la tradition pour cet élément de construction (à Sânchî aussi les extrémités des linteaux sont ornées de spirales), il lui fallut à moitié enrouler le crocodile sur lui-même (pl. XXXIII *c*). L'animal a perdu dans cette affaire sa queue à crête et ses deux pattes de derrière, et c'est ainsi que par la force des circonstances il se trouve à moitié métamorphosé en poisson. Son armure d'écaille, ainsi que les petites nageoires appliquées à la tête et aux deux pattes de devant, prouvent que le sculpteur a vu dans cet animal une sorte de poisson monstrueux. Le nez est affublé d'une paire d'appendices extraordinaires, comme des tentacules ou des antennes.

Il n'y a maintenant plus qu'un pas pour en arriver à la queue de poisson proprement dite. Cette transition bien naturelle se trouve réalisée dans la sculpture de Mathurâ, qui florissait sous la dynastie indo-scythe de Kaniṣka (environ 100 après J.-C.), le plus grand protecteur du bouddhisme après Açoka. L'art de Mathurâ, qui jette son plus grand éclat au cours des trois premiers siècles de notre ère, a subi dans une certaine mesure l'influence de l'école gréco-bouddhique du Gandhâra, mais elle est surtout la continuatrice de l'art national de l'Inde centrale. Le *stûpa*, ce monument le plus caractéristique du bouddhisme, en est la meilleure preuve. La ville de Mathurâ, que la Yamunâ arrosait, doit avoir été jadis riche en de tels monuments servant tout d'abord de réceptacle à des reliques de Bouddha, mais plus tard édifiés aussi aux endroits où des faits marquants de son existence avaient eu lieu. Aucun de ces sanctuaires de Mathurâ ne nous a été conservé. Cette grande cité marchande, placée sur la route que suivaient non seulement les paisibles caravanes, mais aussi les conquérants étrangers, — les Grecs, les Scythes, les Parthes, les Huns, et, plus tard, encore, les Turcs et les Afghans, — cette grande cité était continuellement exposée aux sièges, au pillage et à l'incendie ! Si, malgré tout cela, nous savons quel était l'aspect des *stûpas* de Mathurâ, c'est surtout grâce à un petit bas-relief, représentant un de ces édifices qui était construit entièrement dans le style des anciens monuments de l'Inde centrale. Cet *âyâgapaṭṭa* (1) présente l'effigie complète d'un *stûpa* flanqué de deux colonnes indo-persanes, dont l'une porte un lion et l'autre une roue de la Loi. Ces trois monuments se dressent sur une plate-forme carrée à laquelle on accède par un escalier de huit marches. La terrasse est entourée d'une balustrade (*vedikâ*), qui est interrompue par un *toraṇa*, porche ornemental. Celui-ci se dresse au haut de l'escalier qui est, lui aussi, enfermé par une double balustrade d'un raccourci assez maladroit. Le monument central orné de deux bandes décoratives superposées de *vedikâ*, et couronné par une *harmikâ* à para-

(1) *Catalogue of the Archæological Museum at Mathura*, p. 184, pl. v. Notre planche XXXIV *a* représente un autre exemple, qui se trouve au musée de Lucknow.

sol unique, offre un type bien plus tardit que les *topes* explorés par Sir Alexander Cunningham dans l'Inde centrale. Mais ce qui importe surtout, c'est que la balustrade « bouddhique » a conservé nettement les traits primitifs de son caractère constructif, aussi bien que le *toraṇa* qui y est adjoint. Celui-ci étale toujours ses trois linteaux, dont l'inférieur est supporté de chaque côté par une console en forme de lion, tandis que le linteau supérieur semble encore porter ces mêmes symboles mystiques dont les *toraṇas* de Sânchi nous ont conservé quelques exemples.

Sur ce petit bas-relief de moins de 0 m. 75 de haut, les détails de la décoration ne sont pas indiqués, mais il est possible cependant d'en étudier la composition grâce à la quantité de fragments de ces portes retrouvés aux alentours et dans la ville même de Mathurâ. Aussi nous trouvons ici les architraves très généralement ornées de *makaras*, dont la reproduction de Cousens nous a donné un exemple. Ce sont des monstres lourdauds, peu gracieux, à l'expression désagréable (pl. XXXIV *b*).

Il est évident qu'ils sont les successeurs directs des *makaras* de Bharhut, quoiqu'ils présentent des traits nouveaux ; notamment la queue de poisson (1). Mais aussi : premier signe précurseur de la trompe à venir : le nez commence à se recourber en haut et le même appendice curieux y est attaché. On voit que le caractère originel du crocodile s'est déjà en majeure partie perdu.

Plusieurs des bas-reliefs de Mathurâ présentent des variations particulières. Fréquemment dans la gueule du *makara* on voit un homme, parfois armé du glaive et du bouclier, qui a l'air de sauter au dehors. Quelle peut avoir été l'intention du sculpteur ?

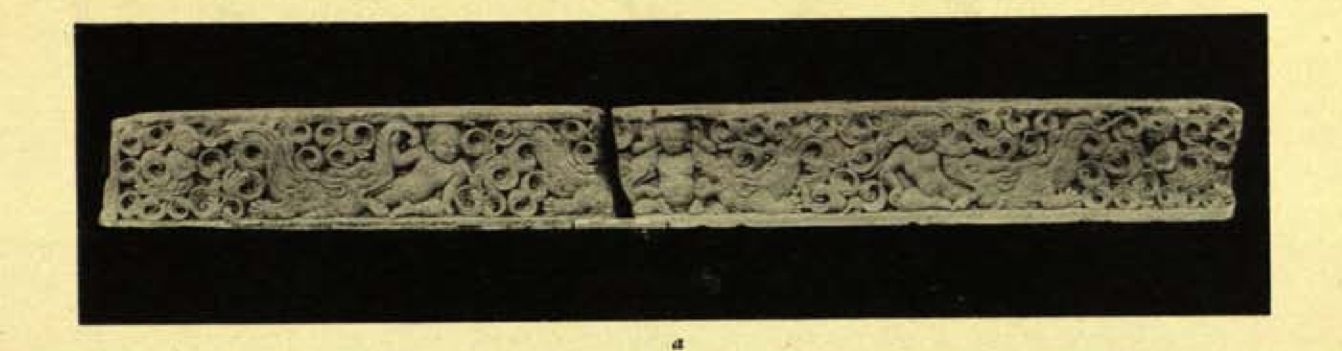
Cela se rapporte-t-il à une tradition populaire, ou bien n'est-ce qu'une fantaisie du sculpteur qui a voulu faire ressortir la grandeur gigantesque du monstre ? Ou bien il y a une figure humaine occupée à tirer la langue du *makara* ou à le lutiner. Cette figurine représente probablement un triton, vu les nageoires qui se trouvent aux deux côtés de la tête. Ici encore nous ignorons l'intention de cette représentation. Est-il permis de rapporter une stance du poète Bhartṛhari qui dit :

prasahya maṇim uddharen makara vaktradaṃṣṭrāṅkkurāt
samudram api saṃtaret pracaladūrmimālākulam
bhujangam api kopitaṃ çirasi puṣpavad dhārayen
na tu pratiniviṣṭamūrkhajanacittam ārādhayet.

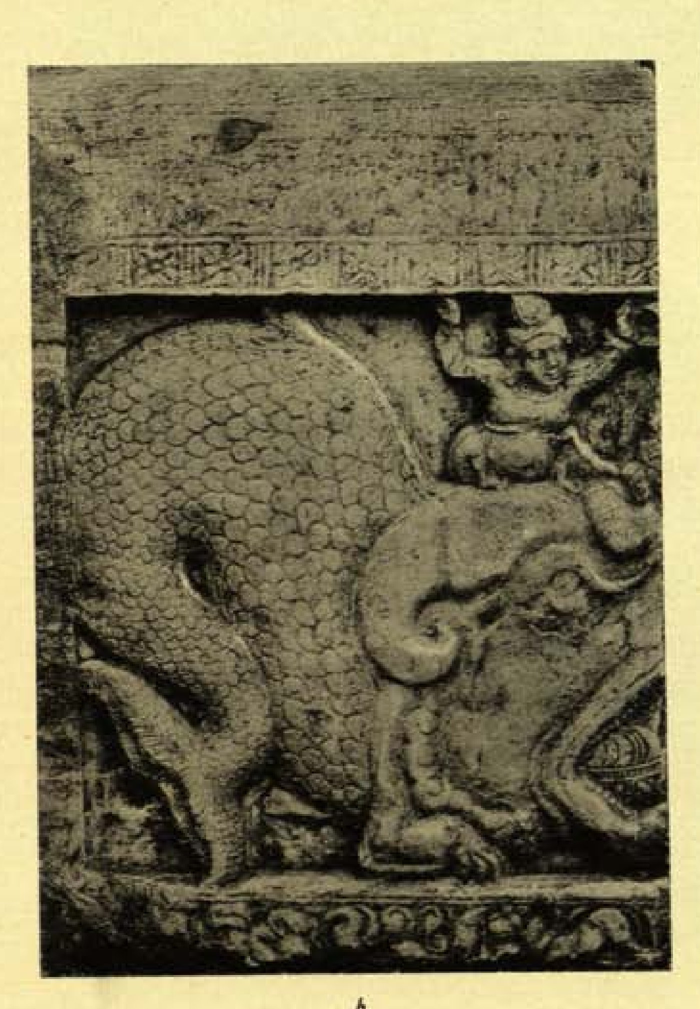
L'auteur hollandais Rogerius traduit ce verset (2) dans sa *Porte ouverte du paganisme* « Un homme d'esprit peut, par son jugement, trouver moyen de tirer avec la main une perle de la bouche d'un crocodile, et de

(1) Cette queue se rencontre déjà dans l'art antérieur. Voir les numéros 4-6 de la série de Cousens (notre page 136) et notre planche XXXIV *b*.

(2) Bhartṛhari. *Nîtiçataka*, 4. Abraham ROGER, *La porte ouverte, pour parvenir à la connoissance du paganisme caché.* Amsterdam, 1670, p. 319. Dans la *Bṛihatsaṃhitā*, ch. LXXXI, on parle de divers monstres marins, le *timi* entre autres (versets 1.13,29) mais non du *makara*. Cf. aussi CHAVANNES, *Cinq cents contes*, V, p. 77.



a

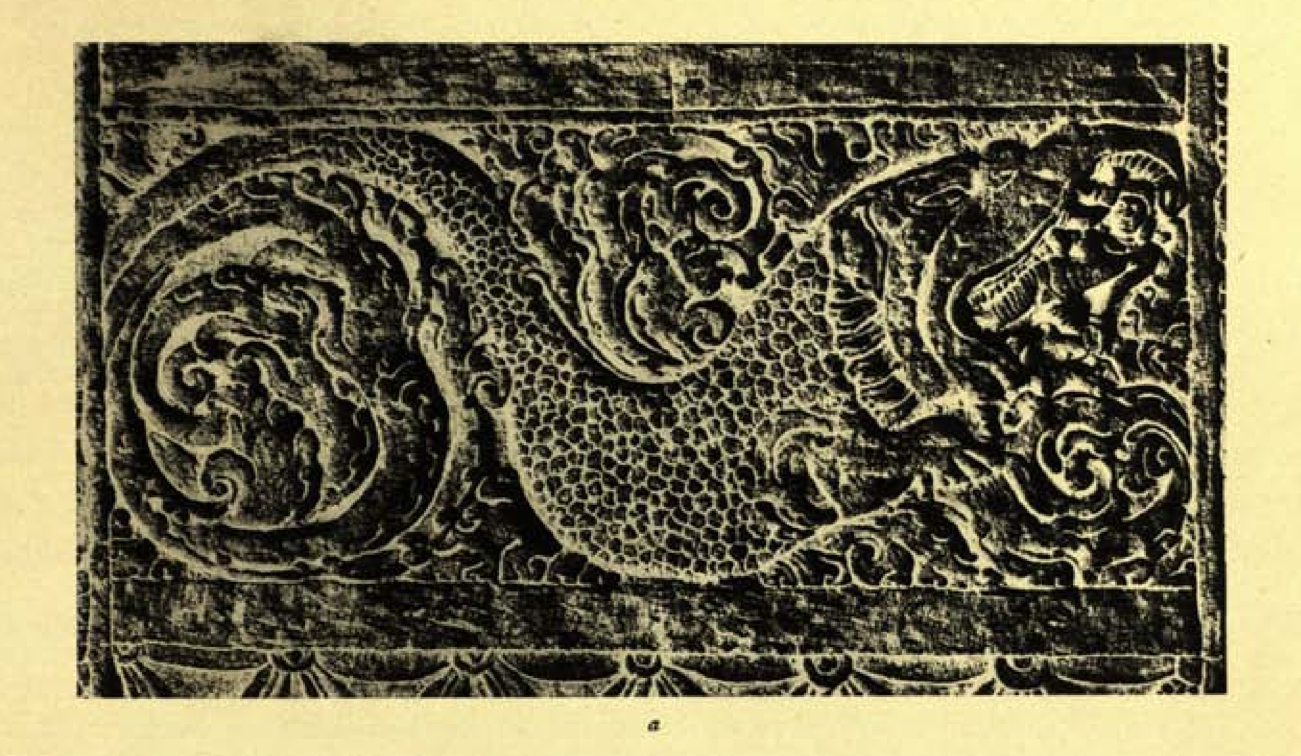


b



c

a. Sārnāth.
b. Amarāvatī.
c. Besnagar : Gangā sur le makara.



a



b

a. Grotte jaïnique, Aihole; plafond du vestibule : makara et figure humaine.
b. Grotte I de Badami; chapiteau à consoles ornées de makaras.

passer la mer, et de mettre à son col un serpent courroucé, comme une couronne de fleurs ; mais il est impossible d'abattre, ou de réduire à la raison un homme ignorant irrité. » Rogerius ajoute dans une note explicative : « Les Payens disent que les Crocodiles ont des perles entre leurs dents ; mais c'est un grand mensonge. Les Chrestiens ne l'ont point encor trouvé. » On connaît la vieille croyance d'après laquelle le serpent aurait dans son crâne une pierre précieuse ; dans la littérature indienne on rencontre d'innombrables allusions qui s'y rapportent (1).

Par contre, la stance de Bhartṛhari, que nous venons de citer ci-dessus, est la seule à mentionner une perle ou pierre précieuse qui se trouverait dans la gueule du *makara*. En conséquence je n'ose pas affirmer qu'il s'agisse ici d'une croyance populaire comme celle qui se rapporte au serpent. Autrement, on serait tenté d'en voir ici l'illustration dans ce personnage aux oreilles-nageoires accomplissant la prouesse de retirer « la perle » de la gueule du crocodile.

Quittons maintenant les bords de la Yamunâ pour ceux de la Kistna, et nous rencontrerons dans les sculptures d'Amarâvatî une nouvelle conception typique du *makara*. Le stûpa bouddhique qui jadis se trouvait ici était entouré d'une balustrade de pierre, couverte ou plutôt ensevelie sous une profusion d'ornements telle qu'il n'en existe probablement pas de pareille dans toute l'Inde. Ces trésors d'art sont conservés en partie au British Museum et en partie au musée de Madras.

La main-courante de cette balustrade est ornée d'un motif bien connu, originaire de l'art hellénistique, qui, en suivant la route de Gandhâra et de Mathurâ, doit être parvenu jusqu'à Amarâvatî. C'est un feston de fleurs porté par de petits amours. Il n'y a pas lieu de s'étendre ici sur la transformation extraordinaire que ce motif classique a subie dans l'art indien. Relevons seulement le détail curieux qu'ici la sinueuse guirlande sort de la gueule d'un *makara* (pl. XXXV *b*). L'aspect de ce dernier ne diffère pas beaucoup de celui de ses confrères de Mathurâ, quoique l'animal d'Amarâvatî soit exécuté avec infiniment plus de grâce et d'habileté. Celui-ci a plus nettement encore l'apparence d'un poisson, les pattes de devant et la tête mises à part. Nous observons ici pour la première fois la corne de bélier recourbée qui a remplacé la nageoire du type plus ancien.

Ici encore on voit de petites figures humaines qui paraissent s'acharner à extraire la guirlande entortillée de la gueule du *makara*. L'un tient écartées les mâchoires du monstre, l'autre tire sur la guirlande, un troisième s'est assis sur le dos du monstre. Selon toute vraisemblance c'est la seule fantaisie du sculpteur indien qui explique la présence de ces figurines ; il n'est donc pas besoin d'y chercher quelque sens mystique ou symbolique. Relevons que dans la sculpture d'Amarâvatî on rencontre, à côté du *makara*,

(1) Il paraît qu'au moyen âge, cette croyance s'est également répandue en Occident. Une pierre de cette sorte était appelée : « draccuncia lapis ». Cf. J.Ph. Vogel, *Indian serpent-lore*, pp. 25 sqq.

encore un autre animal fantastique qui est une combinaison bizarre d'un éléphant et d'un poisson. Cet éléphant-poisson qui se rencontre ailleurs dans l'art indien, les poètes de l'Inde ancienne l'ont connu. Varâhamihira dans le *Brihatsamhitâ* (XII, 3), la grande œuvre astrologique, mentionne « l'éléphant aquatique » (*jalebha*) parmi les animaux qui peuplent l'océan.

Il n'est pas superflu de le rappeler ici, parce que l'usage s'est établi parmi les archéologues de rendre de mot de *makara* par « éléphant-poisson ». Albert Grünwedel, dans son remarquable manuel de l'art bouddhique, a été le premier, si je ne me trompe, à employer ce terme. Il parle du « Meer-Elefant Makara ». Il en donne comme image le motif décoratif sur la statue indo-javanaise de Mañjuçri au Musée Ethnographique de Berlin (1).

Mais il s'agit là d'un éléphant marin, non d'un *makara*. Les sculpteurs de l'Inde ancienne avaient acquis une telle dextérité dans l'art de représenter l'éléphant, qu'il ne peut jamais subsister le moindre doute sur son identité. En effet, dans la sculpture de l'Inde continentale, le *makara* n'a jamais le type de l'éléphant ; tout au plus peut-on dire que dans les exemples de basse époque, il a parfois un museau qui rappelle une trompe d'éléphant. Ce n'est que dans l'art de l'île de Bali que le *makara* est parvenu à assumer un aspect vraiment éléphantesque. C'est ce qui explique que les artistes balinais le connaissent par le nom de *gaja-mīna*.

Jusqu'à présent tous les édifices sur lesquels nous avons signalé le *makara* sont bouddhiques, à l'exception de la seule grotte de Lomas Rishi. Cela doit être attribué au fait que tout ce qui nous reste de l'architecture de l'Inde entre l'an 300 avant J.-C. et l'an 300 après J.-C. appartient pour la grande majorité à la religion bouddhique Mais, malgré leur air hargneux et renfrogné, les animaux comme le *makara* et le *vyālaka* ou léogryphe sont extrêmement tolérants en matière de religion. Aussi ornent-ils tant les temples brahmaniques que ceux des jaïnas. On peut même citer le cas fort curieux d'un bel arc de *makara* employé à embellir un portail musulman à Bijapur (2).

Pendant l'époque Gupta, quand l'art plastique de l'Inde atteint son apogée, on trouve le *makara* non seulement employé à décorer les sanctuaires bouddhiques mais aussi les temples brahmaniques.

Une merveilleuse pièce d'art décoratif où des figures de *makara* sont entremêlées avec de petites figures humaines a été trouvée par Sir John Marshall à Sârnâth (pl. XXXV *a*). Elle doit donc avoir appartenu à quelque monument bouddhique.

D'autre part nous trouvons le *makara* comme *vâhana* de la déesse Gangâ à l'entrée des temples brahmaniques dès le début de cette période. On sait que pendant tout le moyen âge la porte des sanctuaires indiens est

(1) Albert Grünwedel, *Buddhistiche Kunst in Indien* (1900), p. 56, fig. 26.

(2) *Progress Report Arch. Survey of India, Western Circle*, 1920-1921, p. 74, pl. 7a. Évidemment cette pièce de sculpture provient d'un temple de l'époque Câlukya.



a



b

a. Temple de Narayana, Aihole. Borne du seuil.
b. Temple de Kedaresvara, Hallebid. (Indian Museum, Calcutta).

flanquée par deux figures de déesses fluviales : la Gangâ debout sur le *makara* (pl. XXXV *c*) et la Yamunâ qui se dresse sur une tortue.

Nous pouvons citer encore un très bel exemple d'un *makara* extrêmement décoratif qui se trouve sur le plafond d'une des grottes brahmaniques de Badami (pl. XXXVI *a*). Ici de nouveau on remarque le motif curieux de la figurine d'homme que le monstre tient dans sa gueule.

Tout le monde connaît le groupe célèbre de temples brahmaniques appelé généralement « les sept Pagodes », et qui se trouve sur la côte de Coromandel, au sud de Madras. Parmi ces temples il y en a cinq taillés dans un seul roc. L'imagination populaire attribue leur origine aux cinq fils de Pâṇḍu et à leur épouse commune Draupadî. Il va sans dire qu'au fond il n'y a aucun rapport entre eux et les Pâṇḍava. Il résulte des inscriptions qu'ils ont été élevés par des princes de la dynastie Pallava, et qu'ils

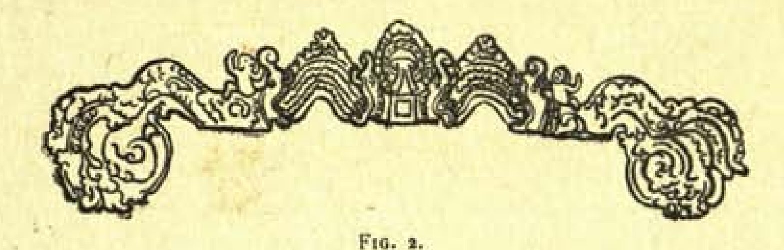


FIG. 2.

datent du VIIe siècle après J.-C. Ici nous rencontrons de nouveau le motif du *makara* surmontant les niches et les portes, c'est-à-dire dans la même fonction qu'il remplit dans la sculpture indo-javanaise. En les observant de plus près, nous constatons que ces *makaras* tirent indubitablement leur origine des monstres à l'aspect de poisson qui parent la balustrade d'Amarâvatî.

Néanmoins, des différences intéressantes doivent être signalées. Prenons comme exemple le plus petit de ces temples, celui qui emprunte son nom à Draupadî et qui selon toute probabilité était consacré à la déesse Durgâ. Dans ce temple le motif du *makara* se trouve au-dessus de la porte d'entrée du sanctuaire renfermant la statue de la déesse; il surmonte également la niche pratiquée au milieu de la façade postérieure de l'édifice (fig. 2). Les deux *makaras* qui reposent sur les sommets des deux piliers se font face et tiennent dans leur gueule un arc double clos au milieu par une double tête de *makara* faisant boucle. Le trait caractéristique de ces animaux, qui les éloigne le plus de leurs ancêtres, est que le corps de poisson se dissout ici en un ornement extrêmement gracieux qui se rapproche de la spirale. La tête est restée à peu près inchangée, mais la trompe recourbée est plus prononcée que chez les *makaras* d'Amarâvatî. Enfin on voit ici aussi une figure humaine chevauchant le cou du monstre.

D'une part cet ornement nous présente nettement une continuation et un développement des monuments bouddhiques antérieurs; d'autre part on

y discerne la transition vers cet animal extraordinaire qui orne les temples des Câlukyas. « La forme médiévale », nous dit Cousens, « nous montre un quadrupède au corps trapu, aux pattes courtes, aux mâchoires énormes, et pourvu en outre d'une sorte de trompe courte et torse ou d'une proboscide allongée. Mais la splendeur de l'animal réside dans sa queue. Celle-ci, commençant à sa place naturelle, se recourbe et se répand tout autour de sa croupe et par-dessus son dos dans un splendide éparpillement de volutes et de frisures finement ouvragées, étalant comme un éventail un entrelacs d'arabesques compliquées. » (cf. pl. XXXVII).

D'habitude la fonction des deux *makaras* est celle de porter et de tenir un arc décoré de la façon la plus variée. C'est le *makara-toraṇa*, qui joue un rôle si important dans l'art sculptural de l'Inde du sud. Il est mentionné parmi les emblèmes royaux.

La planche de Cousens nous présente un exemple typique d'un *makara-toraṇa* reproduit d'après un dessin (p. 136., fig. 14). Cette décoration se trouve sur un temple Câlukya du XI[e] siècle, à savoir le temple de Doḍḍa Basavaṇṇa à Dambal (district de Dharwar, Bombay). On y voit la paire de quadrupèdes corpulents que Cousens veut faire dériver du tapir, ensevelie sous cette profusion de boucles gracieuses, en lesquelles il est fort difficile de reconnaître une queue. Deux figurines, qui paraissent être un homme et une femme, sont assises sur le dos de chacun des deux monstres, et un lionceau bondit hors de sa gueule. Dans la tête au milieu de l'arc nous reconnaissons le motif que dans l'art indo-javanais on appelle la tête de *kâla*. On se demande comment on est arrivé, dans l'île de Java, à cette dénomination, Évidemment on y a vu une effigie du dieu terrible Kâla. Cependant il n'y a pas de doute qu'en réalité ce motif représente une tête de lion, puisque le nom de *siṃhamukha* s'est conservé jusqu'aujourd'hui dans la terminologie des sculpteurs de l'Inde méridionale (1). Les archéologues emploient encore une autre expression, celle de *kîrtimukha*, dont ni l'origine ni la signification ne sont très claires (2).

Quoi qu'il en soit, il est bien certain qu'on a ici un exemple du même ornement composite qui dans l'art hindou de Java s'appelle le *kâla-makara*. Relevons tout de suite une différence marquante entre le *kâla-makara* javanais et celui de l'Inde méridionale. Dans l'art indien les deux *makaras* se font face. C'est là un trait caractéristique resté immuable à travers toutes les multiples transformations que le *makara* a subies depuis sa première apparition sur la grotte de Lomas Rishi. Dans l'art indo-javanais, au contraire, les têtes de *makara* sont presque toujours tournées en sens inverse, c'est-à-dire en dehors. Au point de vue esthétique le procédé javanais semble de beaucoup préférable à l'autre ; sans contredit l'ornement y

(1) G. JOUVEAU-DUBREUIL, *Archéologie du Sud de l'Inde* (1914), t. I, p. 61. Le terme de *simhamongam* cité par l'auteur paraît être l'équivalent du sanscrit *siṃhamukham* qui signifie « face de lion ».

(2). Cf. *A note on Kirtimukha : being the life-history of an Indian architectural ornament.* Rûpam, n° 1 (janvier 1920, p. 11-16).



a



b



c

a. Makara servant de gargouille. Indian Museum, Calcutta. (Anderson, *Cat.*, II. p. 252).
b. Gargouille en pierre. Musée de Patna. — *c*. Tête de makara. Musée de Rajshahi.

gagne en unité et en effet décoratif. Mais comment expliquer ce changement de pose? On serait tenté de l'attribuer au goût artistique plus fin du sculpteur indo-javanais, mais il ne faut pas être imprudent.

Rappelons-nous que dans l'art indien le *makara* est investi d'encore une autre fonction très importante. Dans la sculpture d'Amarâvatî déjà, on rencontre des trônes dont les extrémités saillantes du dossier sont ornées de têtes de *makara* supportées par des figures de léogryphe (*vyâlaka*). Ce sont probablement des ornements de métal précieux servant à parer les trônes royaux de cette époque que le sculpteur a voulu représenter.

Quoi qu'il en soit, les têtes de *makara* sont invariablement présentes, non seulement dans les statues de dieux assis sur des trônes, mais même dans les statues de figures debout, où il ne peut être question d'un siège quelconque.

Le point important c'est que les deux têtes de *makara* sont toujours tournées en dehors. Si nous constatons maintenant que la tête de lion se rencontre souvent comme ornement au-dessus de l'auréole qui entoure la tête de la statue de la divinité, il ne nous reste qu'à relier ce triple ornement par un arc dont la ligne est déjà indiquée par la forme circulaire de l'auréole, pour arriver à une combinaison identique à celle que l'art indo-javanais appelle *kâla-makara*. Est-il permis de conclure que ce motif décoratif si en vogue dans le Java central serait dérivé d'images de divinités et non pas des monuments architecturaux de l'Inde continentale?

∴

Tant la littérature que les arts décoratifs témoignent de l'usage largement répandu d'utiliser le *makara* comme parure du corps. Colliers, bracelets, boucles d'oreilles étaient pourvus de *makaras*, et la boucle d'oreille *makara-kuṇḍala* est même citée spécialement parmi les ornements de Viṣṇu. La déesse Sarasvatî porte un luth dont l'extrémité présente une tête de *makara*. Même l'image trouvée à Mâṭ près de Mathurâ et qui représente le grand Kaniṣka, nous montre le roi armé d'une massue portant le même ornement.

Mentionnons encore ici que le *Harṣacarita*, « la Vie du roi Harsha » parle d'embouchures de fontaines en forme de *makara*, alors que dans l'Inde, aussi bien qu'à Java on trouve des gargouilles de pierre exécutées sur le même modèle. Le musée de Calcutta en contient un très bel exemple venu de Gauḍa, l'ancienne capitale du Bengale (pl. XXXVIII *a*). L'on voit aisément que, quoique destiné au même emploi, cette gargouille bengalaise offre un type totalement différent de celle du Baraboudour que nous avons citée au début de cette étude. Notre planche XXXVIII en offre encore deux exemples provenant également du Bengale.

∴

Résumons maintenant nos conclusions.

L'origine du motif du *makara* doit sans aucun doute être cherchée en cet animal si peu décoratif qu'est le crocodile. C'est cet animal qui est représenté sur la grotte de Lomas Rishi, non pas le gavial piscivore du Gange, mais le véritable crocodile qu'en hindi on appelle *magar*, ce qui est la forme moderne du sanscrit *makara*. La littérature aussi nous témoigne que c'est bien le crocodile qui est désigné par le terme de *makara*. Il n'est pas superflu d'insister, puisque le lexique de Böhtlingk et Roth qui jouit d'une autoritée bien méritée, donne comme sens du mot *makara :* « Un certain animal marin, peut-être le dauphin. » Il est vrai que toute la littérature sanscrite considère le *makara* comme un animal marin et que l'océan est appelé, *makarâlaya*, ou « gîte de makaras ». La légende nous dit que Pingala, le savant connaisseur de la métrique, fut tué au bord de la mer par un *makara* (1).

Il est avéré que des deux espèces de crocodiles qui vivent dans l'Inde, l'espèce la plus grande et la plus dangereuse, le *Crocodilus porosus*, se rencontre non seulement dans les deltas des grandes rivières, mais va souvent aussi à plusieurs lieues, pour se reposer sur quelque banc de sable (2).

Ceci correspond exactement à ce que nous lisons dans la fable bien connue du *makara* Karâlamukha (« Large-Gueule ») et du singe Raktamukha (« Rouge-Gueule ») qui sert de cadre au quatrième livre du *Pañcatantra*. Au début de cette fable on lit que le *makara*, après être sorti des eaux de la mer, s'établit sur la grève couverte de sable doux. Et plus loin : « Ami, » dit-il au singe, « là où la mer finit, sur un grand banc de sable (*pulinapradeçe*), se trouve notre demeure. » Faut-il rappeler encore que dans les adaptations bouddhiques de cette fable si populaire le *makara* du *Pañcatantra* est toujours indiqué par les mots pâlis de *kumbhîla* et de *suṃsumâra*, qui signifient « crocodile »? Il n'y a pas lieu de s'étonner de la croyance populaire qui peuple l'océan de *makaras*, souvent de dimensions énormes. Arjuna, en décrivant l'Océan, dit : « On y trouve des *makaras* semblables à des montagnes flottantes (3). » Draupadî, enlevée par l'affreux Jayadratha, roi de Sindhu, voit ses cinq époux accourir à son secours, et décrit à son ravisseur l'héroïsme des Pâṇḍavas en des termes enflammés. « De même que le navire chargé de pierres précieuses est déchiqueté au milieu de l'Océan par le dos du *makara*, de même tu verras tous les guerriers de cette armée à toi, exterminés, battus par les fils de Pâṇḍu (4). »

---

(1) *Pañcatantra* (édit. Kosegarten), t. II, verset 34 (Bombay, ed., verset 33) « *chandojñānanidhim jaghāna makaro velātate Pingalam* ».

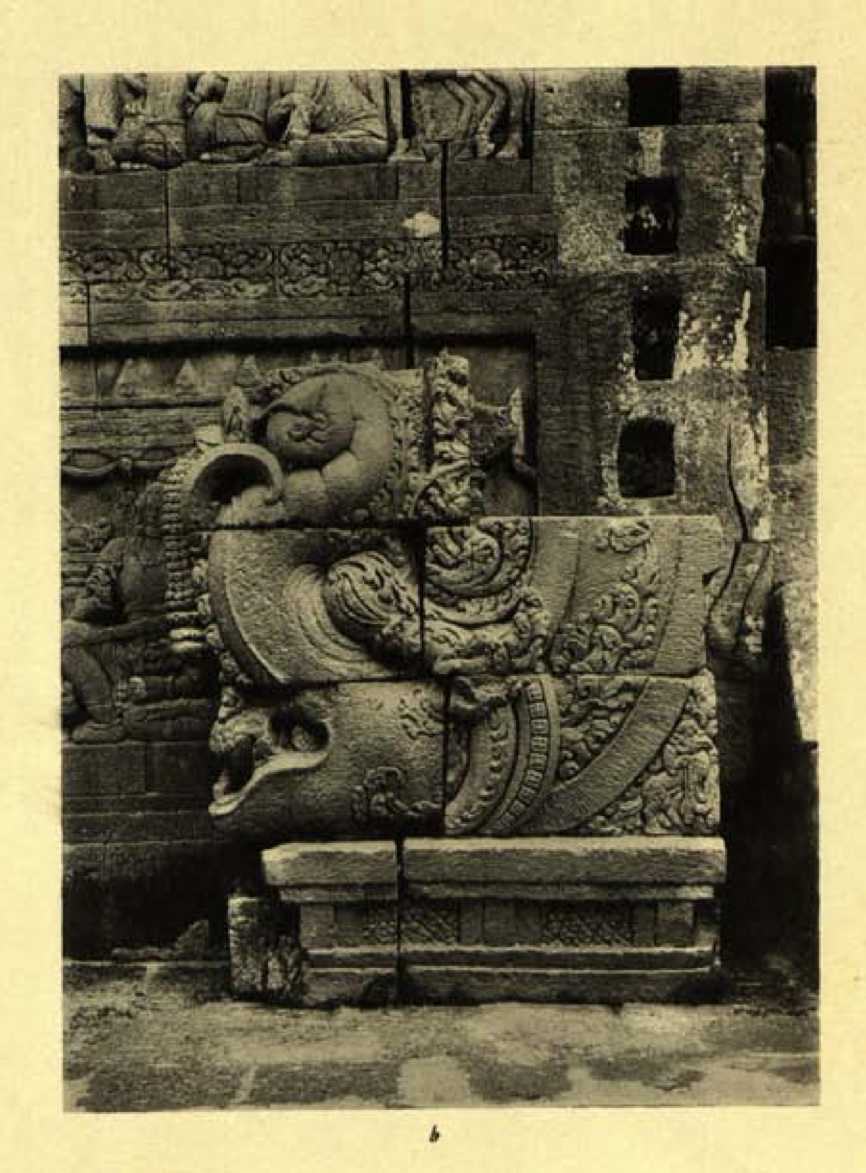
(2) Brehms, *Tierleben* IV (1290), p. 541.

(3) *Mahâbhârata* (Bombay, ed.), III, 169, 4.

(4) *Mahâbhârata* (Bombay, ed.), III, 270, 19-20.



a



b

a. Barabudur : porche d'escalier.
b. Barabudur : makara d'un piédroit de la première galerie.

Le *makara* est considéré comme étant un poisson ; et c'est ainsi que Kṛṣṇa dit à Arjuna : « Je suis le *makara* parmi les poissons et parmi les fleuves je suis la fille de Jahnu (Gangâ) (1). » Cependant, le terme de *poisson* ne doit pas être compris dans son sens zoologique moderne, mais dans celui de « animal vivant dans l'eau », attendu qu'ailleurs le *makara* est cité parmi les animaux à cinq ongles (2).

∴

Après avoir établi l'origine du *makara* nous venons de suivre son évolution au cours de ses diverses métamorphoses sur les divers monuments. De crocodile il devint rapidement une sorte de poisson-crocodile développant au fur et à mesure toutes sortes d'organes étranges : défenses, cornes de bélier, trompe qui va toujours en s'allongeant, et une queue extraordinairement décorative, si tant est que l'on puisse appeler queue un tel appendice ! Quoique formant une série incomplète, j'espère que ces quelques illustrations auront suffi pour vous montrer comment un type se transforme en un autre, et que nous avons ici affaire à une chaîne non interrompue. Nous rencontrons deux facteurs : d'un côté la fidélité à la tradition établie dans le fait de suivre des exemples plus anciens, de l'autre côté une imagination fantasque, qui ajoute continuellement des traits nouveaux aux anciens modèles, de sorte qu'à la fin l'animal ancien n'est presque plus reconnaissable dans l'animal modernisé.

Le *makara* mène une existence artistique indépendante de tout ce qui est possible dans la nature. Contrairement aux animaux vivants qui ne changent guère au cours des siècles, on voit le *makara*, animal imaginaire, se transformer continuellement sous la poussée de l'imagination artistique et du besoin de créer chaque fois quelque chose d'une richesse plus grande et d'une grâce plus achevée.

J. Ph. Vogel.

(1) *Bhâgavadgîtâ*, X, 31.
(2) *Bhâgavata-purâṇa*, III, 10-23.

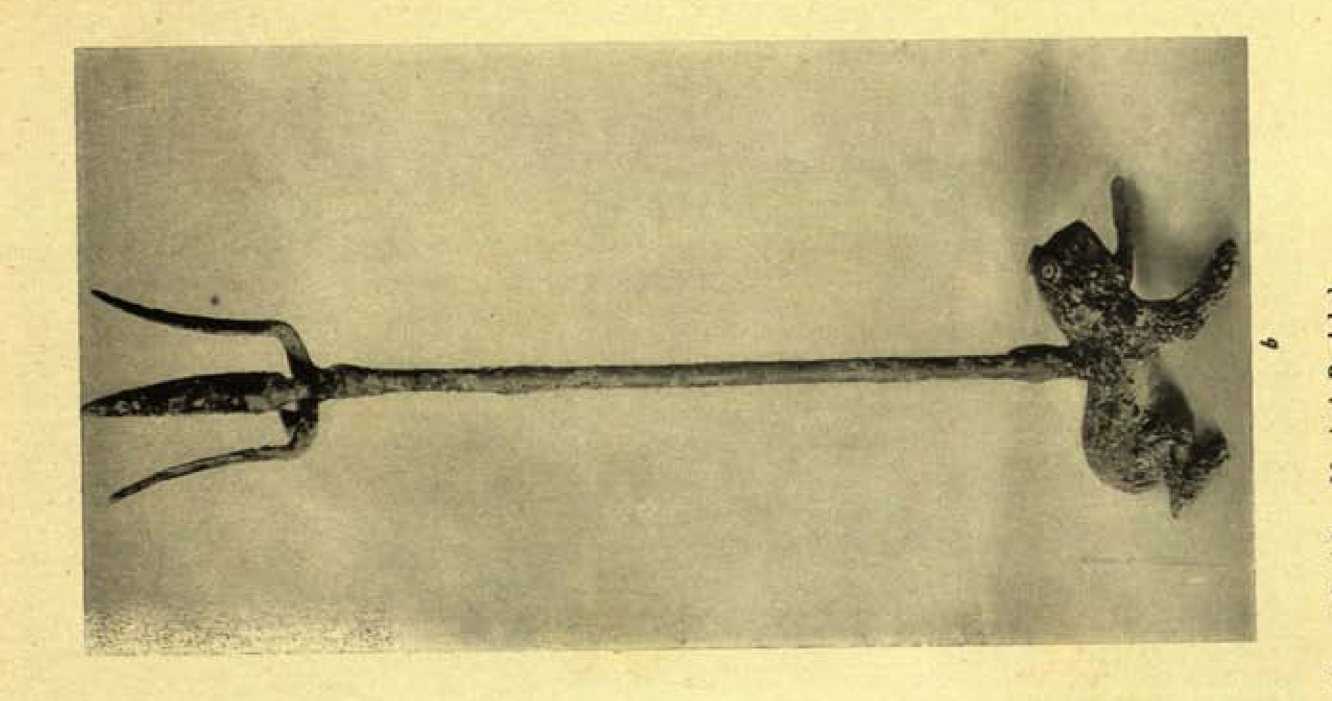
OBJETS DE FOUILLES. KISH

(1926-1929)

Les fouilles de Kish et d'Ur, en Chaldée, ont amené au jour, pendant ces dernières années, des objets de métal dont on ne soupçonnait pas qu'il en pût exister d'une telle importance aux époques reculées qui les ont fournis. Le tour de force de ces populations primitives est de les avoir produits avec les moyens élémentaires qui étaient à leur disposition. Pour situer, tout de suite, cette industrie dans le temps, on peut dire, d'après les constatations observées dans les coupes de terrain et à cause de la présence concomitante d'objets déjà repérés chronologiquement (cylindres, cachets, textes) qu'elle remonte, pour le site de Kish, à 3200 en moyenne avant l'ère, et pour Ur à 3000 ans environ. Les trésors d'Ur exhumés en 1926 et 1928 par L. Woolley ont été maintes fois décrits, ils comprennent une série très remarquable de vaisselle d'or, d'armes d'or et de bijoux d'or. Le poignard d'Ur qui montre une lame d'or, emmanchée dans une poignée de lapis lazuli et munie d'un fourreau de filigrane, est maintenant un objet classique de la magnificence sumérienne; la perruque d'or du roi Mes Kalam Dug et l'imposante coiffure d'or de la reine Shub-ad ont révélé une richesse qu'aucun texte n'avait laissé deviner. Tous ces objets provenant de tombeaux ont été minutieuseusement et souvent décrits dans des publications anglaises et américaines.

Les travaux archéologiques poursuivis à Kish par l'Université d'Oxford et le Field Museum de Chicago n'ont pas encore touché les tombes où il est possible qu'il existe également de telles richesses, ils ne les ont pas touchées peut-être parce qu'ils ont été poussés en profondeur plutôt qu'en superficie et qu'ils ont atteint un stade de civilisation où l'or n'était pas encore connu. Il est hors de doute que les deux villes, Ur et Kish, présentent de grandes analogies d'industrie et qu'on trouve dans l'une et l'autre des objets façonnés par une inspiration similaire; mais il est vrai aussi que cette inspiration, échelonnée sur un ou deux siècles, a pu tirer de connaissances accidentelles, comme celle de l'or par exemple, une modification radicale et impromptue de ses concepts.

La nécropole de Kish, recouverte par une inondation importante vers l'an 3100 et dans les restes de laquelle le professeur Langdon est enclin à voir la trace du Déluge historique, comprend un grand nombre de tombeaux



b

a

a. Support en fil de cuivre tressé, avec le vase de calcaire blanc à l'intérieur. Musée de Baghdad.

b. Objet en cuivre ayant servi de support. Field Museum, Chicago.

b



a

a. Support de cuivre creux. — *b*. Aiguière et son bassin.

forés à 3 ou 4 mètres de profondeur à travers le substratum d'une ville deux ou trois fois reconstruite sur le même plan. La fosse d'inhumation proprement dite est limitée par des murets en briques crues et était probablement voûtée avec les mêmes éléments. On comprend qu'un matériau aussi délicat n'ait opposé au cours du temps, d'une part à cause de la présence voisine de la nappe d'eau, d'autre part à cause du poids de terre qui le surmontait, qu'une résistance bien faible, aussi les objets que les tombeaux renfermaient sont-ils, en majeure partie, écrasés, et les squelettes eux-mêmes en pire condition.

Le mort était nanti, pour le grand voyage, de tout ce qu'il possédait de son vivant : armes, outils, vases, chars, provisions incluses dans une nombreuse vaisselle de pierre et de terre cuite. Le seul métal que nous ayons rencontré est le cuivre, et ce sont les objets de cette nature que nous signalons dans cet article. Ils comprennent des modèles dont jamais les civilisations sumériennes n'ont fourni de types.

Tout d'abord une grenouille (pl. XL *b*) en cuivre massif fondue d'une seule pièce qui porte sur le dos une tige épanouie en fleur à cinq pétales; la tige était rapportée au corps de l'animal et à la fleur probablement par des goujons de métal. On a supposé à tort que cet objet avait servi de candélabre pour un produit résineux; il est certain, d'après l'analogie avec d'autres objets, qu'il a servi de support pour un vase de pierre. La planche XL *a* apporte à cette hypothèse une confirmation précieuse. Le fil de cuivre tressé est maintenu en haut et en bas sur des couronnes, de la couronne inférieure s'écartent cinq pieds sur lesquels repose l'objet déformé par le poids de la terre. Le support de la planche XLI *a* a été trouvé à plusieurs exemplaires, mais seul cet exemplaire intact, avec la coupe fixée par l'oxyde, a donné la certitude de l'emploi fourni par l'objet.

Il ressort de la présence de ces objets de luxe, que les premiers Sumériens apportaient dans l'organisation de la vie un grand raffinement.

Nombreux sont les vases de cuivre exhumés des tombeaux, ils varient en formes et en dimensions, malheureusement beaucoup restent écrasés sous la voûte effondrée de la sépulture; le spécimen de la planche XLI *b* est un des meilleurs. Nous remarquons que l'aiguière ne possède pas d'anse; l'anse ne fait son apparition que plus tard, succédant à une simple saillie placée sur l'épaule du vase en terre cuite.

Les fouilles ont commencé à atteindre la nécropole en 1928, elles ont été poussées activement pour l'explorer complètement malgré la difficulté qui est occasionnée par le voisinage de la nappe d'eau. Les fouilles de l'hiver 1929 ont apporté l'assurance que la nécropole était limitée par une rue dont on a retrouvé le tracé sur une quarantaine de mètres de long, limite probablement fortuite et dont il est difficile d'établir les causes. Il est à croire que cette rue, dont le cours a été respecté pendant deux ou trois reconstructions successives, offrait encore au moment du forage des tombes une délimitation qu'on a utilisée. J'ai également acquis la preuve

que le fond de la majorité des tombes s'arrêtait au niveau de l'eau, qui serait donc stationnaire depuis 3000 avant J.-C.; depuis une époque X jusqu'à cette dernière époque il avait monté de 3 mètres. Les travaux de 1930 ont eu en partie pour but de s'assurer de l'existence des civilisations sous le niveau de l'eau. J'ai dû naturellement employer un moteur et une pompe pour mener à bien cette fouille difficile et n'ai pu l'ouvrir que sur espace limité. Elle a apporté l'évidence que les substructions de la première ville commençaient au niveau de l'eau et qu'elles succédaient à des établissements de cabanes construites en palmes ou en roseaux et habitées par une peuplade qui faisait usage de la pierre taillée.

L'industrie lithique qui a été trouvée là diffère de celle qui commence à trois mètres plus haut; cette constatation est nécessairement importante, car chaque outillage lithique est accompagné par une céramique différente. Il y a donc eu changement de civilisation. Les travaux anthropologiques sur les crânes n'ont donné aucune solution pour l'origine de ces races. Les races, croisées dans toute l'étendue des ruines, comprennent les types méditerranéens, arménoïdes et eurafricains.

Pour en revenir aux tombeaux, il est bien évident qu'ils sont d'une époque postérieure au niveau où on en rencontre le fond et que leur mobilier ne s'apparente en aucune façon aux objets qui ont été trouvés en dehors. Les objets sont du reste peu nombreux, quelques statuettes en bitume d'un type nettement sumérien, des cylindres archaïques, des perles de pâte ou de pierre. Peu de vases intacts: tous écrasés, par le poids de la terre.

Il était essentiel à Kish d'aller chercher des résultats dans les profondeurs du tal car, au-dessus du niveau de la plaine, les villes ont été trop pillées au cours des siècles pour qu'on puisse, à part des tablettes, en tirer des monuments importants.

L'œuvre de l'expédition se poursuivant, il est possible que les niveaux inférieurs donnent encore lieu à des observations intéressantes.

L. Ch. Watelin,
Directeur des fouilles.

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE
DE LA
CIVILISATION NÉOLITHIQUE DU JAPON
TOUCHANT PARTICULIÈREMENT LES DOMAINES DE DISTRIBUTION ET DE CIVILISATION

SECTION I. — DOMAINE DE DISTRIBUTION.

1. — *Vue générale.*

Si on divise les éléments de la civilisation préhistorique du Japon d'après les styles céramiques au point de vue de l'archéologie, on obtient le classement suivant :

1° Poterie Jōmonshiki;

2° Poteries Yayoïshiki;

3° Poteries Hanibeshiki et poteries Iwaïbeshiki (voir pl. XLII).

1° Les poteries *Jōmonshiki* appartiennent à l'âge de pierre proprement dit. Comme caractères distinctifs, elles ont des dessins avec des lignes courbes ou ornements de nattes (*jōmon*) sur leurs parois. Elles sont noires, jaunes ou brunes. Ces styles offrent beaucoup de variétés, mais une grande différence les sépare des poteries de l'époque Yayoïshiki;

2° Les poteries *Yayoïshiki* embrassent deux époques : l'âge de pierre et l'âge de bronze ; cependant on ne peut pas trouver de différence typologique entre elles. Les pièces unies sont rares. La couleur est rouge-jaune ou jaune-brune. Il y a moins de variétés de ce type que de la première catégorie, mais la technique de fabrication dénote un progrès;

3° Quand on trouve les poteries Yayoïshiki avec des objets de fer, on les appelle poteries *Hanibeshiki*. Elles se rencontrent généralement dans les tombeaux avec les poteries Iwaïbeshiki. Les poteries *Iwaïbeshiki* appartiennent à l'âge de fer seulement. Leur couleur est grise, et elles sont solides comme la poterie moderne. La technique de ce genre est sans doute influencée par la péninsule de Corée ; civilisation continentale.

2. — *Distribution des sites néolithiques.*

Nous étudierons ici la tendance et le caractère de la civilisation néolithique du Japon au point de vue de la distribution des sites.

Depuis 1897, l'Institut d'Anthropologie de l'Université Impériale de Tôkyô a fait des enquêtes sur les sites néolithiques jusqu'à présent découverts dans toutes les régions. D'après la cinquième enquête, celle de 1928 à laquelle j'ai participé, on avait trouvé 10.142 sites en tout. Je crois que ce résultat n'est pas inexact, car, pendant vingt ans, on avait bien travaillé et on avait découvert un grand nombre de sites. Voici le tableau d'augmentation des sites. Les chiffres suivants indiquent l'accroissement de ce nombre d'année en année :

	I	II	III	IV	V
Dates	1897	1898	1901	1917	1928
Sites	1.841	2.281	3.133	5.188	10.142

Je donne ici une carte du Japon (carte 1). La topographie de ce pays forme un arc du nord au sud-ouest. Au centre de ce long pays passe une chaîne de montagnes qui le divise en deux : côte de la mer du Japon et côte de l'Océan Pacifique. On pourrait le subdiviser, d'après sa topographie naturelle, en cinq régions :

I. Région du Pacifique.
II. Région de la mer du Japon.
III. Région des montagnes.
IV. Région de la mer Intérieure.
V. Région de la mer de Chine.

D'abord, tous les districts qui composent les régions sont numérotés, en descendant du nord à l'ouest le long de la mer (carte 1). Ensuite, je donne le nombre des sites néolithiques par district, tel qu'il figure dans « le tableau des sites néolithiques » (voir tableau 1 et graphique 1). Le graphique 1 n'indique la distribution des sites que relativement. Le même graphique donne les relations entre les cinq grandes régions.

Donc, dans la région I, les districts 2 (Rikuchu) et 7 (Musashi) sont « les centres de distribution quantitative », et la quantité va en diminuant vers l'ouest. Dans la région II, le district 19 (Ugo), qui est à côté du district 2, a son centre de distribution quantitative qui s'amoindrit vers l'ouest. La région III a généralement beaucoup de sites, mais le district 38 (Shinano) en possède une particulièrement grande quantité. De plus, dans cette région, le côté du nord en a un plus grand nombre que le côté de l'ouest. La région IV a deux lignes de mer, et elle est plus pauvre en sites. Je pense qu'elle a hérité de la tendance ouest de la région III, d'après ses conditions géographiques. La région V est plus à l'ouest de ce pays, et a de moins en moins de sites néolithiques.

D'après cela, on constate dans la distribution la tendance suivante :

1° La distribution des sites néolithiques du Japon a son « centre de distribution quantitative » du côté nord de ce pays ; dès qu'on suit la direction de l'ouest la quantité diminue;

2° Dans la zone centrale, il y a deux centres particuliers de distribution.

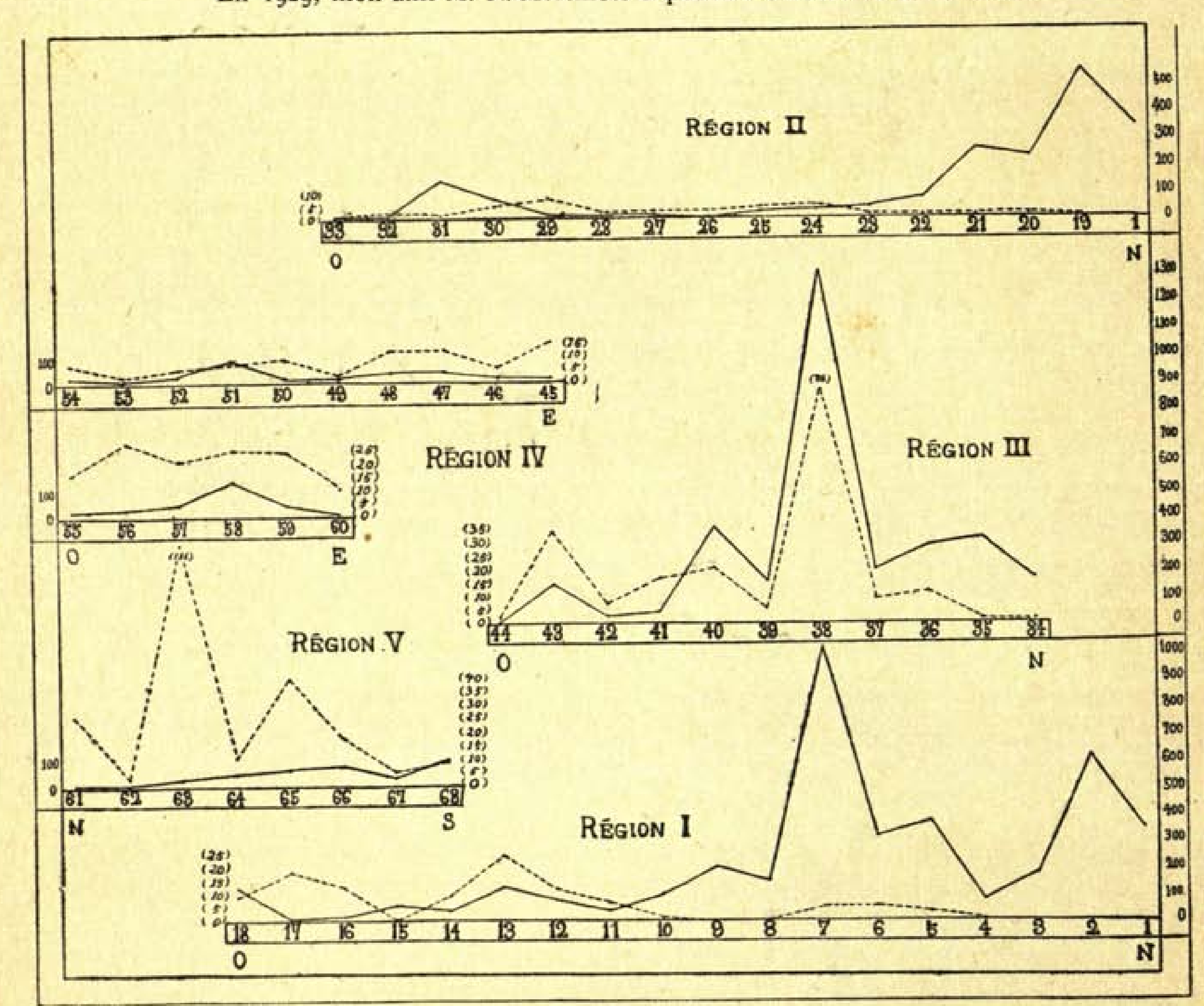


Carte 1. — Le Japon divisé en cinq régions et 68 districts.

3. — *Distribution des sites énéolithiques.*

Nous étudierons ici la distribution des sites énéolithiques pour faire la comparaison avec les sites néolithiques, d'après les mêmes méthodes.

En 1929, mon ami M. R. Morimoto a publié » un tableau des sites de



Graphique 1. — Nombre des sites néolithiques (ligne pleine) et énéolithiques (ligne pointillée) par district.

l'âge de bronze au Japon »; l'enquête prouve que ce premier essai n'était pas erroné. Je l'ai démontré au tableau 1, 2e colonne, où on voit le nombre des sites par district. Ces sites énéolithiques sont de 90 p. 100 moins nombreux que les sites néolithiques : 920 contre 10.142. Mais cela ne vient pas

Région	N° de district	District	Sites néolith.	Sites énéolith.
Région I	1	Mutsu	338	1
	2	Rikuchu	605	—
	3	Rikuzen	173	—
	4	Iwaki	176	—
	5	Hidachi	369	3
	6	Shimofusa	313	5
	7	Musashi	1.091	5
	8	Kazusa	144	—
	9	Sagami	199	1
	10	Izu	93	—
	11	Suruga	33	6
	12	Tōtōmi	77	11
	13	Mikawa	124	24
	14	Owari	34	9
	15	Ise	53	9
	16	Kiï	17	12
	17	Tosa	5	18
	18	Hiuga	124	9
Région II	19	Ugo	547	—
	20	Uzen	224	—
	21	Echigo	256	3
	22	Ettsuchu	72	1
	23	Noto	39	1
	24	Kaga	32	5
	25	Echizen	22	4
	26	Wakasa	—	2
	27	Tango	12	10
	28	Tajima	11	2
	29	Inaba	19	8
	30	Hōki	72	5
	31	Izumo	149	2
	32	Iwami	10	2
	33	Nagato	7	1
Région III	34	Iwashiro	166	1
	35	Shimozuké	313	1
	36	Kōzuke	283	11
	37	Kahi	197	9
	38	Shinano	1313	86
	39	Hida	151	5
	40	Mino	357	20
	41	Ōmi	39	16
	42	Yamashiro	22	7
	43	Yamato	146	34
	44	Tanba	6	2
Région IV	45	Kawachi	13	15
	46	Izumi	12	5
	47	Settzu	38	12
	48	Harima	37	12
	49	Mimasaka	5	2
	50	Bizen	18	8
	51	Bittsu	86	7
	52	Bingo	24	5
	53	Aki	11	3
	54	Suhō	20	7
	55	Buzen	23	16
	56	Bungo	31	18
	57	Iyo	48	21
	58	Sanuki	135	25
	59	Awa	45	24
	60	Awaji	8	10
Région V	61	Tsushima	5	26
	62	Iki	2	3
	63	Chikuzen	23	136
	64	Hizen	45	10
	65	Chikugo	59	40
	66	Higo	71	17
	67	Satsuma	30	5
	68	Ōsumi	100	9
Total		Sites néolithiques : 10.142.		
		Sites énéolithiques : 920.		

Tableau 1. — Les sites néolithiques et énéolithiques par district.

d'une insuffisance d'enquête. Chez nous, il n'y a pas beaucoup de sites énéolithiques, car la civilisation énéolithique a eu une assez courte durée.

Je représente dans le graphique 1 la quantité des sites énéolithiques par des lignes interrompues. Il faut lire les mêmes coordonnées en valeur dix fois moindre, puisque les sites énéolithiques sont à peu près dix fois moins nombreux que ceux de l'époque néolithique.

D'après le tableau 1 et le graphique 1, les sites énéolithiques ont leurs centres de distribution quantitative dans le district 17 (Tosa) et dans le district 13 (Mikawa) de la région I ; il n'y a rien de plus, excepté au nord du district 4 (Iwaki). La région II a moins de sites en général, mais le côté ouest en possède plus que le côté nord. Dans la région III, le district 38 (Shinano) possède le maximum de sites néolithiques, mais le côté ouest, au contraire, est plus fourni au nord. Dans la région IV, les districts 45 à 54 (côtes septentrionales de la mer Intérieure) ont une même quantité en moyenne, mais les districts 55 à 60 (côtes méridionales) possèdent plus de sites vers l'ouest. La région V est une zone de sites énéolithiques extrêmement nombreux, et particulièrement le district 63 (Chikuzen), qui est plus près de la péninsule de Corée.

Il en résulte que nous trouverons la « tendance de distribution des sites énéolithiques » que voici :

Les sites énéolithiques au Japon ont leur centre de distribution du côté ouest, et les quelques districts du nord n'ont rien. En revanche ceux-ci possèdent des sites néolithiques.

4. — *Domaine de distribution.*

Nous étudierons ici encore une nouvelle méthode pour donner une idée du centre de distribution.

Voici une carte (2) divisée par districts, où est marqué dans chaque district le nombre de sites néolithiques. D'abord, si on a trouvé de grandes différences entre des nombres de sites par district d'un côté ou de l'autre, je l'indique par des flèches. Je trouve ainsi sept domaines vers lesquels toutes les flèches convergent. Ensuite, je numérote les domaines du nord l'ouest et les appelle « les domaines de centre de distribution ».

Domaines de distribution.	Numéro du district.	Nom des districts.
I	2,19	Rikuchu, Ugo.
II	7	Musashi.
III	38	Shinano.
IV	43	Yamato.
V	58	Awa.
VI	31	Izumo.
VII	18,68	Hiūga, Ōsumi.



a



b



c



∂

Poteries de l'époque énéolithique et protohistorique au Japon.

a. Yayoïshiki. Age de pierre Loc. : Musashi, Osaki. *Inst. Anthropol., Tôkyô.*

b. Hanibeshiki. Age de fer. *Ibid.*

c et *∂*. Iwaïbeshiki. Age de fer. *Musée Guimet, Paris.*



Carte 2. — Distribution des sites néolithiques.

Sur sept domaines de distribution, les domaines IV à VII se groupent dans la région ouest du Japon, et sont loin du centre de distribution général. Et ils ont moins de valeur absolue. Pour ces raisons, j'excepte les domaines de IV à VII ; dans la section suivante j'étudierai les questions du domaine de civilisation dans les centres de distribution de I à III seulement.

Section II. — Domaine de la civilisation.

5. — *Classification typologique des poteries.*

Les poteries Jōmonshiki de l'âge de pierre proprement dit sont classées en trois styles (1) :

1° Les poteries Atsudeshiki;

2° Les poteries Usudeshiki;

3° Les poteries Mutsushiki (voir pl. XLIII).

1° Les poteries *Atsudeshiki* ont une grande capacité et de gros ornements composés généralement de fortes nervures d'argile appliquées à la surface. Ces styles sont plus primitifs que les autres, et les formes en sont en général cylindriques;

2° Les poteries *Usudeshiki* présentent un travail délicat. Les dessins sont généralement gravés dans les parois et parfois une empreinte de corde tressée s'y ajoute pour compléter le décor. Les formes et les dessins ont beaucoup de variétés;

3° Les poteries *Mutsushiki* sont plus délicates de forme et de décor. Les dessins sont très caractéristiques. Ces poteries sont recouvertes d'une couleur noire qui leur donne un lustre. Elles constituent les types de la dernière période.

Les poteries Atsudeshiki s'étendent surtout dans la région III (montagnes) : districts 34 (Iwashiro), 35 (Shimozuké), 36 (Kōzuké), 37 (Kaki), 38 (Shinano), c'est-à-dire que le troisième domaine de centre de distribution est leur centre.

Les poteries Usudeshiki se trouvent dans le pays tout entier, mais spécialement au centre de la région I : les districts 5 (Hidachi), 6 (Shimofusa), 7 (Musashi) du deuxième domaine des centres de distribution sont à peu près leurs centres.

Les poteries Mutsushiki sont localisées seulement dans la partie septentrionale du Japon : la région I, districts 1 (Mutsu), 2 (Rikuchu), 3 (Rikuzen) et 4 (Iwaki) ; et la région II, district 19 (Ugo). Leurs centres de distribution sont les districts 1, 2 et 19, c'est-à-dire le premier domaine des centres de distribution.

(1) J. Nakaya, *l'Age de pierre au Japon*, Formes, IV, p. 9-11, 1930.



a



b



c



∂

Trois styles de poterie néolithique au Japon.

a et *b* : Atsudeshiki Loc. : Kahi, Dainichi. H. : *a*, 0m44 ; *b*. 0m45. *Coll. Nishina.*

c. Usudeshiki. Loc. : Shimofusa, Horinouchi *(kjoekkenmoeddings)*. H. 0m30. *Musée Shôshu-kan*

∂. Mutsushiki. Loc. : province de Tôhoku. H. 0m09 *Ibid.*

6. — *Classification des dessins de poteries.*

Les dessins des poteries Jōmonshiki ont beaucoup de variétés, mais ils sont toujours disposés en frises (1). On a trouvé dans les dessins primitifs de ces genres un motif imitant une corde et que j'appelle « dessin de la corde nouée (2) ».

Dans le premier style le dessin de la corde nouée est placé au bord de poteries cylindriques. Ensuite, les dessins ont passé au corps du vase, et ici, on trouve les lignes appliquées accompagnées de lignes gravées ou d'ornements « de nattes ». Ces dessins spéciaux s'appellent les dessins Atsudeshiki.

Le dessin de corde nouée de la poterie Usudeshiki est le genre gravé en général. Et ces dessins produisent beaucoup de variétés en se transformant en lignes courbes. Par exemple, ils s'entrelacent, et forment des dessins d'alternances, contre-échanges, etc. Ils passent graduellement de la forme ondulée à la forme spirale, etc. Pendant cette période, les décorations s'accompagnaient toujours d'ornements de nattes entre les lignes desquelles étaient des « éléments de surface » dans le dessin.

Tous les dessins des poteries Mutsushiki ont les éléments de surface. La caractéristique générale de ces genres est le dessin en spirale spécial, qu'on appelle le dessin de Mutsushiki. Il y a longtemps, on a pensé que le dessin de Mutsushiki n'avait pas de liaison avec les autres, mais on voit ici un dessin qu'on appelle « forme fougère » : il est clair que celui-ci et ceux-là ont la même origine.

Tous les styles de dessins ont les lignes droites dégénérées à la dernière période. Ces transformations sont un phénomène très intéressant. Maintenant, je rangerai ici leurs caractères généraux en grandes lignes :

1° L'imitation de corde nouée est l'origine des dessins de l'âge de pierre au Japon, et on voit le dessin de ce genre sur la poterie Atsudeshiki;

2° Le dessin de corde nouée a produit beaucoup de variétés en se transformant en lignes courbes; par exemple, le dessin de contre-échange, la forme ondulée, la forme spirale, etc. Et ces dessins accompagnent plutôt les poteries Usudeshiki;

(1) Les trois styles de Jômonshiki ont des ornements variés dont la technique est de trois genres : 1° haut-relief; 2° bas-relief; 3° peint.

1° Les ornements en haut-relief sont dessinés en filets d'argile appliqués. Les dessins sont informes et ne dépassent jamais une technique primitive;

2° Les ornements de bas-relief sont gravés sur les parois avec quelque instrument dans l'argile encore molle. Le décor de ce genre offre beaucoup de variétés;

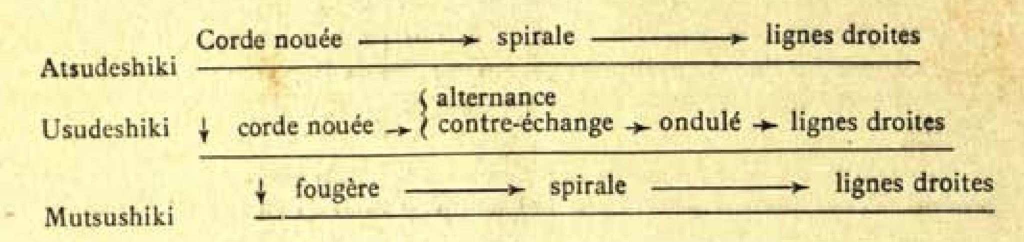
3° On a trouvé deux couleurs dans la peinture des poteries au Japon; l'une est la couleur noire et l'autre est le rouge. Les poteries de couleur noire se rencontrent seulement dans les styles de Mutsushiki. Cette couleur couvre toutes les parois de poteries pour leur donner un lustre. Le rouge de l'âge de pierre au Japon est l'oxyde de fer (*tan*). Ces exemples sont très rares chez nous, et peut-être n'ont-elles pas de relation avec la « painted pottery » du continent.

(2) *Op. cit.*

3° Le dessin de lignes a passé graduellement à un dessin d'élément de surface par ornements de nattes intercalés entre les lignes. Le dessin de la poterie Mutsushiki a toujours l'élément de surface;

4° Tous les dessins se transforment à la dernière période en lignes de plus en plus droites.

Si donc on cherche les relations entre les types des dessins et des poteries connues, on obtient en gros ceci :



7. — *Classification des figurines de terre cuite; leur distribution.*

Dans les objets néolithiques au Japon, les dessins de poteries n'ont guère d'éléments d'animaux ou de plantes, mais des figurines; il y a beaucoup de représentations d'animaux et d'hommes. On peut diviser en huit classes tous ces objets :

1° Figurines de terre cuite;
2° Figurines de pierre;
3° Tablettes de terre cuite;
4° Tablettes de pierre;
5° Masques de terre cuite;
6° Vases avec faces;
7° Décor de faces au bord des vases;
8° Représentations d'animaux de terre cuite.

Dans ces objets, les figurines de terre cuite sont plus importantes que les autres, tant au point de vue de la quantité qu'à celui des types.

Les 837 exemplaires de figurines trouvés dans les 424 sites dispersés çà et là dans tous les districts, se répartissent en six types (1) :

1° Figurines du type réaliste;
2° — — grotesque;
3° — — à face triangulaire;
4° — — à face de hibou (voir pl. XLIV);
5° — — de Mutsushiki A;
6° — — — B (voir pl. XLV).

(1) J. NAKAYA, *Figurines néolithiques au Japon*, Documents, 2e année, n° 1, pp. 25-32, 1930.



a



b



c

a. Type grotesque (Atsudeshiki). Loc. Shimofusa, Rūkakuji *kjoekk.)*. H. 0m15. *Musée Shôsbu-kan*.
b Type à face triangulaire. Loc. Hidachi, Shiizuka *(kjoekk.)*. H. 0m14 *Ibid*.
c. Type à face de hibou. Loc. Rikuzen, Miyatojima *kjoekk)*. H. 0m09. *Ibid*.

Entre les types des poteries et des figurines, on constate la relation suivante :

Poteries.	Figurines.
1° Atsudeshiki	2° type grotesque;
2° Usudeshiki	3° à face triangulaire. 4° — de hibou;
3° Mutsushiki	5° type de Mutsushiki A. 6° type de Mutsushiki B.

On peut considérer les figurines du type réaliste comme le type originel, mais là différence typologique n'en est pas très distincte. On les rencontre souvent parmi les poteries Usudeshiki.

J'ai marqué les sites des figurines sur la carte 3. Ils se répartissent en quelques groupes, d'après les conditions géographiques, soit 14 zones principales numérotées de 1 à 14 en descendant du nord à l'ouest le long de la mer dont voici la liste :

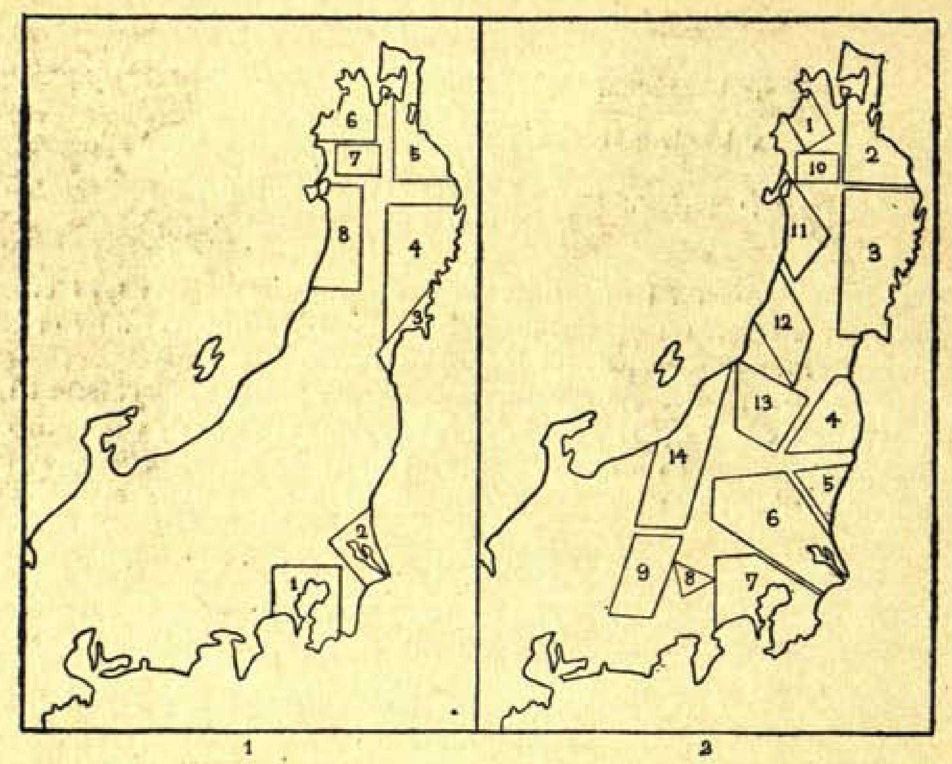
Nos.	Noms de zones.	Régions.	Districts.
1	Zone du bassin de l'Iwakigawa	I, II	1
2	— du Mabuchigawa	I	1
3	— du Kitakamigawa		2
4	— de l'Abukumagawa		4
5	— du Nakagawa		5
6	— du Tonegawa		5, 6, 35, 36
7	Zone de la baie de Tôkyô		6, 7
8	Zone du bassin de Fujikawa	III	37
9	— du Tenryûgawa		38
10	— du Noshirogawa	II	19
11	— du Omonogawa		19
12	— du Mogamigawa		20
13	— de l'Agagawa	II, III	21, 34
14	— de Shinanogawa		38, 21

Chaque type de figurines a son domaine de distribution excepté le premier, c'est-à-dire les figurines du type réaliste.

Les figurines du 2e type (grotesque) s'étendent dans les zones 8, 9, 12, 14, c'est-à-dire la région du centre des montagnes. Le centre de distribution est dans les zones 8 et 9 : zones des bassins du Fujikawa et du Tenryûgawa.

Les 3e et les 4e types (figurines à face triangulaire et à face de hibou) se sont trouvés seulement dans les zones 6 et 7 : zone du bassin du Tonegawa et la zone de la baie de Tôkyô.

Les 5e et les 6e types (figurines du type de Mutsushiki A et B) s'étendent dans la partie du nord ; zones 1, 4, 11, 12. Particulièrement les zones 1, 2



Carte 3. — Distribution des objets. A gauche : vases à bec. A droite : figurines.

et 10 : bassins de Iwakigawa, du Mabuchigawa et du Noshirogawa, sont leur centre de distribution.

8. — *Classification des vases à bec ; leur distribution.*

J'ai autrefois étudié les vases à bec qui constituent une forme de poterie néolithique au Japon. D'après les 450 exemplaires bien conservés, trouvés dans 107 sites, je suis arrivé à les classer en quatre types (1) :

Type A, à deux anses au bord.
— B, forme de théière moderne (voir pl. XLVI).
— C, — de diamant.
— D, — grossière (voir pl. XLVII).

Les types A et B de ces vases figurent parmi les poteries Usudeshiki. Les

(1) J. Nakata, *A Study of the Stone Age Remains of Japan*, I. Papers of the Anthropologica Institute, College of Science, Imperial University of Tôkyô, nº 4, 1924.



a

b

c

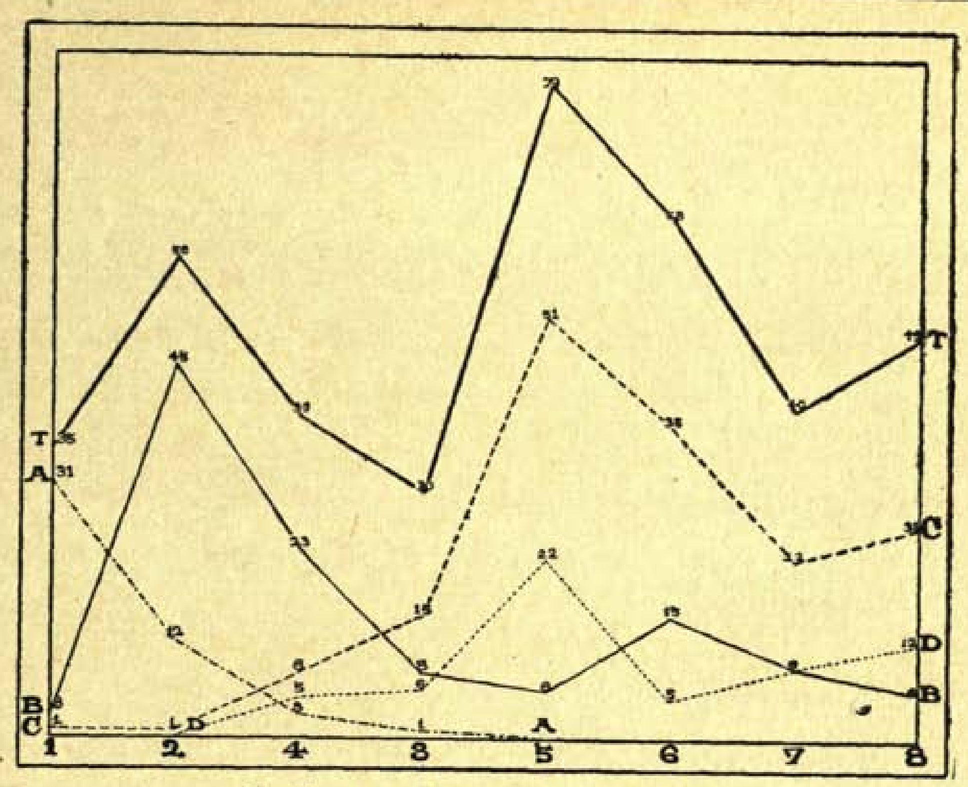
∂

Figurines de terre cuite (suite).

a. Type de Mutsushiki A. Loc. Mutsu, Nobechi. H. 0m145. *Coll. Nakami.* — *b*. La même vue de dos.

c. Type de Mutsushiki A. Loc. Mutsu, Korekawa. H. 0m155. *Coll. Izumiyama.*

∂. Type de Mutsushiki B. Loc. Rikuzen, Miyatojima *(kjoekk.)*. H. 0m12. *Musée Shôshu-kan.*



Graphique 2. — Distribution des vases à bec.

LOCALITÉ			TYPE				
ZONE	N° DISTRICT	NOM DE TOPOGRAPHIE	A	B	C	D	TOTAL
1	6,7	Baie de Tôkyô	31	3	1	—	35
2	5,6	— de Kasumigaura	12	45	1	—	58
4	2,3	— de Kitakami	3	23	8	5	39
3	3	Côte de Rikuzen	1	8	15	6	30
5	1	— de Mabuchi	—	6	51	22	79
6	1	— de Iwaki	—	15	38	5	58
7	19	— de Noshiro	—	9	22	9	40
8	19	— de Omono	—	6	31	12	49
			47	115	167	59	388

Tableau 2.

types C et D sont les poteries Mutsushiki. Dans les poteries Atsudeshiki, il n'y a pas de vases à bec.

La distribution de ces vases est limitée à la partie nord. Si on la pointe

sur la carte comme pour les figurines, on trouvera huit zones de distribution qui se composent de trois zones littorales et de cinq bassins (voir carte 3). Je numérote de 1 à 8 les zones de distribution des vases à bec du sud au nord.

1. Zone de la baie de Tôkyô.
2. — — Kasumigaura (cours du Tonegawa).
3. — de la côte de Rikuzen.
4. — du bassin du Kitakamigawa.
5. — — Mabuchigawa.
6. — — Iwakigawa.
7. — — Noshirogawa.
8. — — Omonogawa.

Chaque type de vase à bec A, B, C et D est classé par zone de distribution selon le graphique 3. Ici, on trouve le type A qui s'étend dans les zones 1, 5, et la zone 1 (baie de Tôkyô) en est le centre. Le type B a son centre de distribution dans la zone 2 (baie de Kasumigaura), et se trouve dans toutes les zones. Le type C se rencontre au centre de la zone 5 (bassin de Mabuchigawa) et s'étend vers le nord depuis la zone 3. Le type D a la même tendance de distribution que le type C.

Dans ce graphique 3, on met la zone 4 plus au nord que la zone 3, mais en raison de sa proximité la relation de distribution de chaque type offre plus d'affinité.

9. — *Distribution des types dominants.*

Sur la carte 4, je donne le domaine de distribution de chaque type de vase A, B et C. La ligne fine l'indique. Ensuite, je chercherai un type dominant dans chaque type, d'après les deux méthodes suivantes :

1. La méthode de classification typologique.

Chaque type de vase à bec se classe en quelques sous-types d'après ses caractères de détail. Le type A comporte les sous-types *a*, *b* et *c* en ordre progressif. Ensuite, les dessins de ce type se classent dans les groupes 1, 2 et 3 (toujours en ordre progressif). De même, le type B se divise en sous-types *d*, *e*, *f* et *g*. Et ses dessins donnent les groupes 4, 5 et 6. Le type C comprend les sous-types *h*, *h'*, *i* et *j* ; ses dessins composent les groupes 7, 8 et 9. Dans leur ensemble, les vases à bec se classent en 11 sous-types de formes et 9 groupes de dessins progressifs (1).

2. La méthode quantitative.

D'après la classification typologique, on classe tous les objets suivant leurs conditions de formes et de dessins (voir tableau 3). La forme et le

(1) *Op. cit.*



a



b



c



∂

Vases à bec néolithiques.

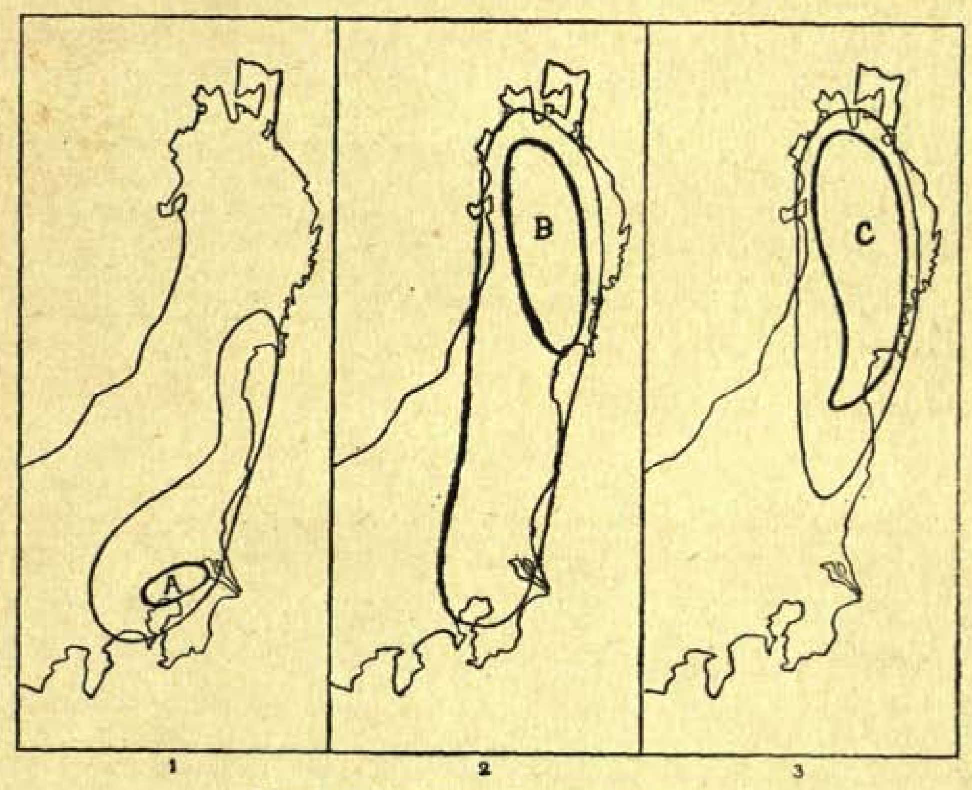
a. Type B. Loc. : Shimofusa, Niikawa *kjoekk.)*. H. $0^{m}085$. *Préfecture de Chiba.*

b Type B. Loc. : Hidachi, Fukuda *(kjoekk.)* H. $0^{m}09$. *Musée Shôsbu-kan.*

c. Type A. Loc : *Ibid* H. $0^{m}09$. Coll. *Ibid*

∂. Type A. Loc. : Province de Kanto. H. $0^{m}25$. *Ibid.*

dessin de quelques objets du tableau 3 ont une haute corrélation ; par exemple, le sous-type *b* offre seulement le dessin du groupe 2, le dessin nº 3



Carte 4. — Distribution des types dominants.

TYPE A				TYPE B					TYPE C				
DESSIN	SOUS-TYPE			DESSIN	SOUS-TYPE				DESSIN	SOUS-TYPE			
	a	*b*	*c*		*d*	*e*	*f*	*g*		*h*	*h'*	*i*	*j*
1	11	—	3	4	9	12	3	14	7	—	2	1	44
2	5	6	10	5	2	9	6	6	8	—	5	2	46
3	9	—	—	6	1	1	13	37	9	7	9	58	6

Tableau 3. — Corrélation entre la forme et le dessin (*vases à bec*).

se rencontre exceptionnellement sur le sous-type *a*, les sous-types *d* et *e* n'accompagnent guère d'autres dessins que ceux des groupes 4 et 5, le sous-type *h* accompagne seul le dessin 9, et le sous-type *i* a presque toujours le dessin 9. Je nomme « type dominant » celui des objets qui présente une haute corrélation.

Je donne la distribution des types dominants sur la carte 4. Le type dominant A (*b*-2, *a*-9) s'étend dans les zones 1 et 2 : sur les côtes de la baie de Tôkyô et sur celles de Kasumigaura qui sont étroites. Le type dominant B (*c d*, *e*-4, 5) se place dans les zones 3, 7 (bassins du Kitakamigawa, du Mabuchigawa et de l'Iwakigawa qui sont de plus amples domaines. Le type dominant C (*h*-9, *i*-9) est situé dans les zones 3, 8 : côte de Rikuzen et depuis le bassin du Kitakamigawa jusqu'au bassin de l'Omonogawa ; c'est le plus grand domaine.

1° Les domaines de type dominant s'étendent dans le centre de domaine géographique de leur genre ;

2° Plus le type est récent, plus son domaine est grand ;

3° Le domaine du type dominant du vase à bec se dirige de plus en plus vers le nord.

10. — *Domaine de la civilisation.*

Maintenant, nous trouverons les relations entre les zones de distribution de vases à becs et des figurines sur le tableau 4. Les zones des figu-

RÉGION	DISTRICT	CENTRE DISTRIB.	FIGURINES		VASES A BEC		CENTRE DE POTERIES	DOMAINE CIVILISAT.
			ZONE	CENTRE	ZONE	CENTRE		
I	1 2	I	1,2 3	5°, 6°	5,6 4	C, D	D 3°	I
	3 4		— 4		3 —			
	5 6 7 8	II	5,6 6,7 7 7	3°, 4°	2 1,2 1 1	B A	2°	II
	9		7		1			
II	19	I	10,11	5°, 6°	7,8		3°	I
	20 21		12 13,14		— —			
III	34 35 36		13 6 6		— — —			
	37 38	III	8 9,14	2°	— —		1°	III

TABLEAU 4. — Domaines de distribution et domaines de civilisation.



a



b



c

Vases à bec néolithiques.

a et *c*. Type C. Loc. : Mutsu, Korekawa. Coll. Izumiyama. — *b*. Type D. Loc. : *Ibid*. Coll. : *Ibid*.

rines s'étendent plus à l'ouest dans les zones 8, 9 et 12, 14. Dans les zones communes de distribution, les vases à bec font défaut dans les zones de figurines 4 et 5, et les figurines n'existent pas dans la zone 3 où il y a des, vases à bec. Les autres zones possèdent exactement les mêmes formes.

Les vases à bec de type A ont leur centre de distribution dans la zone 1, ceux du type B dans la zone 2. Les figurines des types 3 et 4 ont leur centre dans les mêmes zones. Ici encore, c'est le centre de distribution des poteries de Usudeshiki, et le deuxième domaine de centre de distribution. Le type dominant A de vase à bec s'étend seul aussi dans ce domaine. Je donnerai à ces sortes de régions le nom de « domaine de la civilisation ».

Les vases à bec des types C et D ont leur centre de distribution dans les zones 5 et 6, et les figurines des types 5 et 6 s'étendent dans la même zone et ses environs. Les poteries Mutsushiki ont leur centre de distribution dans la même zone, et elle correspond au premier domaine de centre de distribution. Je nomme celui-ci le premier domaine de civilisation et celui-là le deuxième domaine de civilisation.

Ensuite, les figurines du type 2 ont leur centre de distribution dans les zones 8 et 9. Dans la même zone, il y a le centre de distribution des poteries Atsudeshiki ; et les vases à bec n'existent pas dans ces zones. J'appelle ce domaine : le troisième domaine de civilisation.

JIUJIRO NAKAYA.

LE CÉNOTAPHE DE SALADIN

A quelques mètres au nord de la mosquée des Omeyyades se dresse le mausolée de Saladin, bien connu de tous ceux qui visitent Damas. L'édifice ne présente au point de vue architectural aucun intérêt spécial, en raison de son état de mutilation : la salle funéraire (couverte par une coupole à 16 cannelures établie sur deux tambours à 8 et 16 côtés) et l'arc de tête de l'iwân sous lequel ouvrait sa porte sont tout ce qui reste

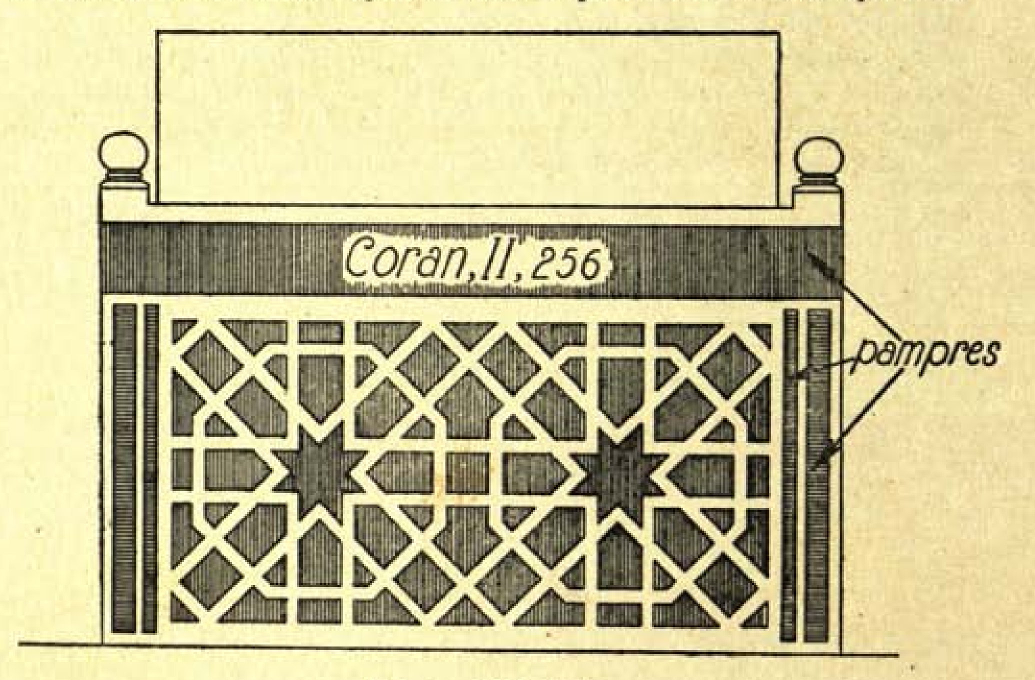


Fig. 1. — Le cénotaphe.

aujourd'hui de la madrasa 'Azîziya, dans laquelle Saladin, inhumé provisoirement dans la Citadelle de Damas le 4 mars 1193, trouva sa sépulture définitive le 15 décembre 1195. Les vitraux de plâtre et les revêtements de faïence dont un pacha orna le mausolée au XVIIe siècle pour remercier Saladin d'avoir délivré Jérusalem de « la souillure des infidèles » n'ont également, en dépit de quelques détails curieux, qu'une valeur artistique très restreinte : tout l'intérêt du monument se concentre donc sur un

cénotaphe en bois sculpté qu'on remarque à côté de l'horrible tombeau en marbre blanc placé en 1903 au centre de la salle funéraire.

Une tradition populaire postérieure à cette restauration voit dans ce cénotaphe celui du secrétaire de Saladin, al-Qâdî al-Fâdil, mais nous savons que celui-ci fut enterré au Caire, de même qu'al-Malik al-'Azîz, le fondateur de la Madrasa ; aucun autre prince ayyoubide n'est mentionné par les textes historiques comme ayant été enterré dans la Azîziya, et cependant la richesse des sculptures indique la sépulture d'un personnage particulièrement important : on a donc tout lieu de croire qu'il s'agit bien de l'ancien cénotaphe de Saladin, qui fut conservé lors de la restauration de 1903 et placé à côté du nouveau tombeau.

A la suite d'un long abandon, le cénotaphe, qui a la forme ordinaire d'une caisse rectangulaire, a perdu son couvercle et deux de ses côtés ; en outre, chacune de ses faces a été quelque peu raccourcie au cours de la dernière restauration, comme en témoigne l'inscription, qui présente une lacune à chacun des angles. Ses dimensions actuelles sont : 2,08 × 1,17 (larg.) × 1,08 (haut.). Les parties anciennes conservées sont : un des grands côtés, un des petits côtés, les quatre montants des angles, et l'inscription tout entière, à l'exception des lacunes déjà signalées.

Le champ du décor est limité à chaque extrémité par deux bandeaux sculptés verticaux et en haut par un bandeau épigraphique horizontal (Coran, II, 256). Suivant la coutume, la surface à décorer est divisée en petits polygones par une moulure dessinant un entrelacs géométrique qui revêt ici l'apparence d'une combinaison extrêmement simple : un octogone ayant ses côtés pénétrés en leur milieu par deux parallèles dont l'intersection détermine, au centre de la figure un octogone étoilé. Cette combinaison, qui occupe tout le panneau des petites faces, se répète deux fois sur les grands côtés du cénotaphe, par simple juxtaposition : l'ensemble s'en trouve élargi, sans rien perdre de son caractère de simplicité un peu rude (fig. 1).

Les panneaux polygonaux délimités par la moulure sont décorés d'entrelacs floraux exécutés d'une façon particulièrement brillante ; le relief, plus accentué qu'à l'ordinaire, crée un jeu d'ombres denses sur lesquelles les rinceaux s'enlèvent avec une vigueur inaccoutumée : l'accent de décision et de netteté ainsi obtenu est surprenant et on le chercherait vainement dans les autres boiseries de la même époque. En dépit de la complication de certains enroulements, la sculpture ne trahit ni une hésitation ni une reprise, et on peut s'étonner de la sûreté de main de l'artisan qui a refouillé les vrilles et ciselé les fleurons, sans une bavure, de coups de burin presque imperceptibles (pl. XLVIII).

Dans tous ces panneaux, le tracé a une réelle importance, du fait du large développement de l'ornement linéaire, dont les volutes et les feuilles constituent, malgré la présence de nombreux fleurons, l'essence même du décor. A côté du rôle de premier plan joué par la tige, on notera l'absence de

ces festons sans caractère végétal, d'allure purement géométrique, qui ont persisté dans les sculptures alépines jusqu'à une date tardive : ici l'entrelacs floral ne s'équilibre qu'à l'aide d'éléments floraux.

Bien que très différenciés d'aspect, ces panneaux sont étroitement apparentés entre eux par leur tracé, qui ne comporte (on n'envisage ici que les lignes essentielles constituant à proprement parler l'armature de la combinaison) pas autre chose que des spirales. De chaque côté de leur axe vertical, les panneaux B, C et D comportent une *ligne spiralée en S* remplacée

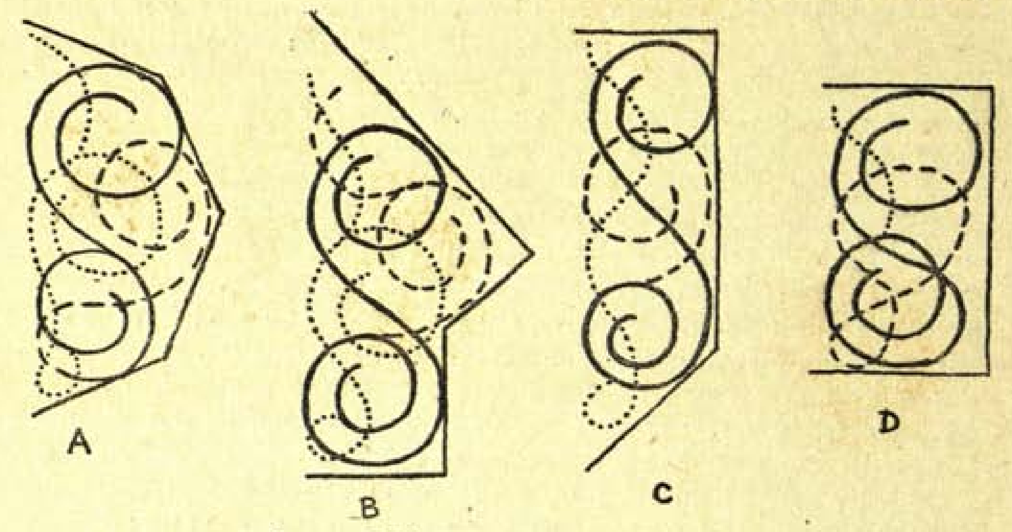


Fig. 2. — Schémas des panneaux polygonaux.

dans l'octogone central A par un rinceau dont la tige se prolonge en spirale. En B et C la volute inférieure de cette ligne en S donne naissance à une spire ; en D, au contraire, un enroulement entièrement autonome, bouclé en 8, vient se mêler au premier (fig. 2).

Autre disposition caractéristique de ces sculptures : la tige ondulée qui occupe l'axe en C (en pointillé sur la figure) s'adjoint une volute en A et B : la *figure tréflée* ainsi obtenue s'impose au milieu de la complexité des spirales, dont le tracé n'apparaît pas immédiatement. En D, ce trèfle est dessiné par la volute inférieure de la ligne en S et un rameau qu'elle projette vers le sommet du polygone.

On notera aussi l'abondance typique des *vrilles* qui occupent l'espace demeuré libre entre deux tiges. Ce caractère, joint à l'importance considérable donnée à la tige, rapproche ces panneaux du minbar du jâmi' Nûri de Hama et du mihrab de la grande mosquée de Mossoul, l'un et l'autre du temps de Nûr ad-Dîn ; ils en diffèrent cependant par le tracé, qui serre de beaucoup plus près une figure géométrique régulière, et par une moins grande variété des formes de feuilles.

Les fleurons peuvent se ramener à deux types ; le culot est formé dans

l'un par deux vrilles, et dans l'autre par deux feuilles ; des formes secondaires sont créées par l'adjonction d'une vrille terminale.

Les bandeaux verticaux portent un décor fort intéressant que l'on retrouve sous une forme plus développée dans le bandeau horizontal, où il sert de fond à la frise épigraphique : au contraire, sur les petites faces, les bandeaux verticaux ont été rétrécis et l'ornement s'est trouvé allégé en conséquence. Si les lettres de l'inscription, en cachant la majeure partie de l'entrelacs sur lequel elles sont posées, empêchent d'en étudier autre chose que des fragments isolés, sa structure apparaît nettement sur les bandes verticales, reproduites selon le même type à chaque angle du cénotaphe.

Chacune d'elles est chargée de deux rinceaux parallèles : le plus important est composé essentiellement par un feston ondulé formé de *cornes d'abondance* sortant les unes des autres et laissant échapper des spires terminées par des ***feuilles de vigne*** (fig. 3) ; quant au second, qui porte des fleurons et des grappes de raisin, il joue dans la composition un rôle beaucoup plus effacé, aussi la tige en a-t-elle disparu dans une variante (bandeaux verticaux étroits) où les spirales se retrouvent seules, sans aucun lien entre elles (fig. 4).

De prime abord, ces rinceaux se laissent facilement ramener au type classique de l'arabesque, mais un examen plus attentif y fait

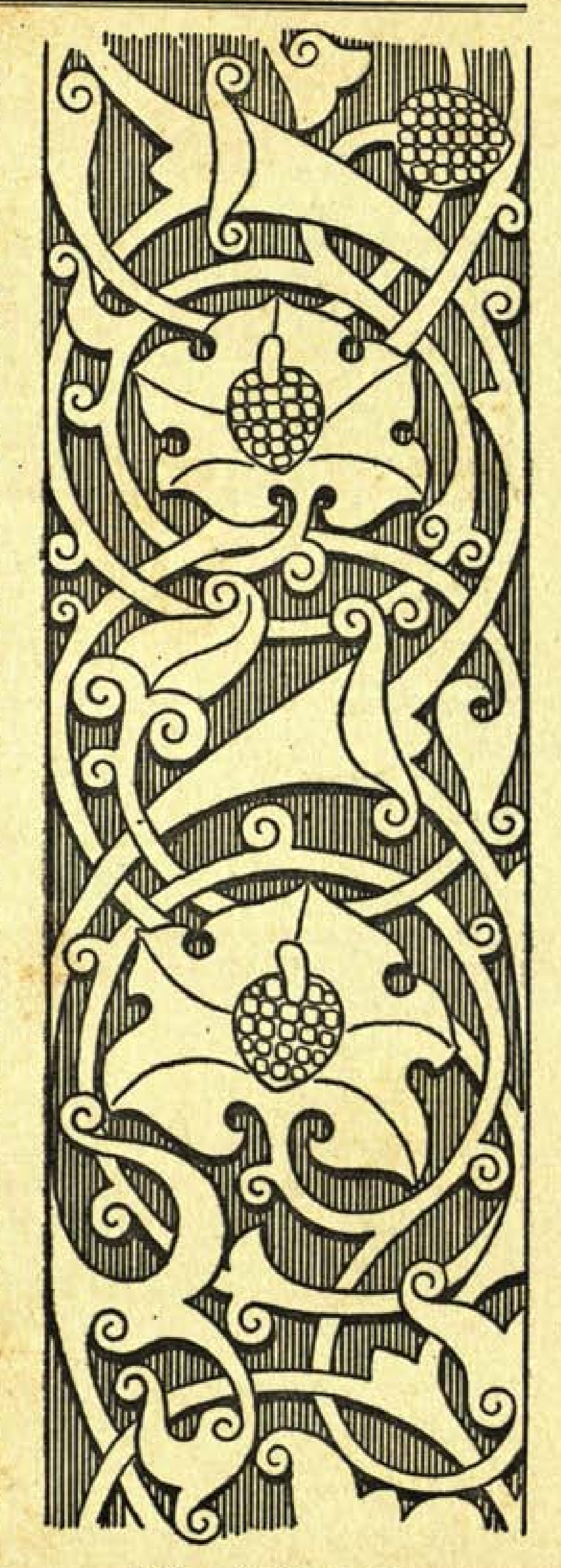


FIG. 3. — Bandeau vertical.

découvrir très vite des éléments complètement étrangers à l'art musulman : des cornes d'abondance, dont il n'est pas besoin de démontrer le caractère spécifiquement antique, et des feuilles de vigne où le modelé du limbe et les nervures qui le sillonnent sont reproduits avec un réalisme surprenant : rien n'est plus opposé à l'esprit des décorateurs musulmans, épris avant tout de figures abstraites.



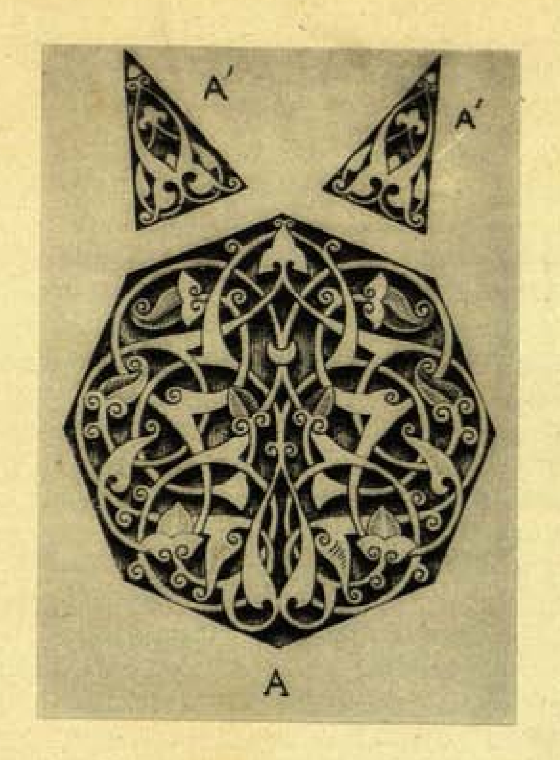
Fig. 4.
Bandeau vertical étroit.

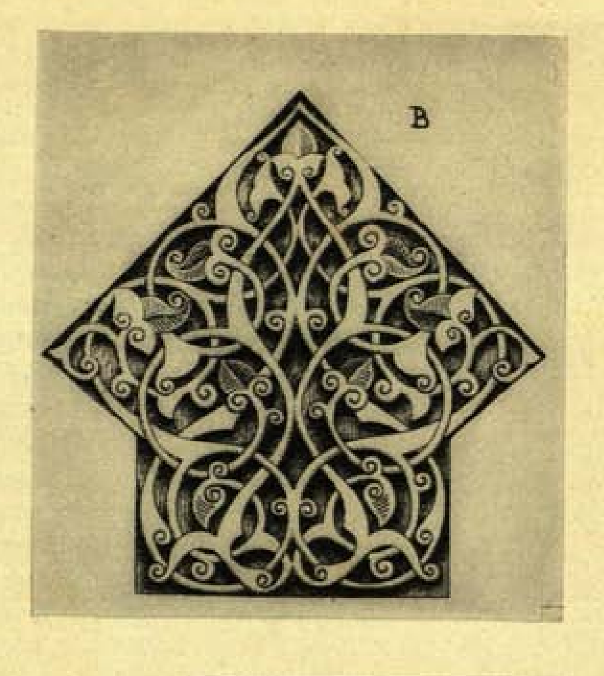
On est donc tout naturellement porté à chercher le modèle étranger dont a pu s'inspirer le sculpteur, et la présence des cornes d'abondance guiderait les recherches vers l'Antiquité classique, qui nous a laissé des œuvres analogues (linteau de la basilique de Qanawât). Nous sommes cependant convaincus que ce serait faire fausse route et qu'il ne faut pas considérer les bandeaux du cénotaphe de Saladin comme une transposition directe en arabesque d'un décor gréco-romain.

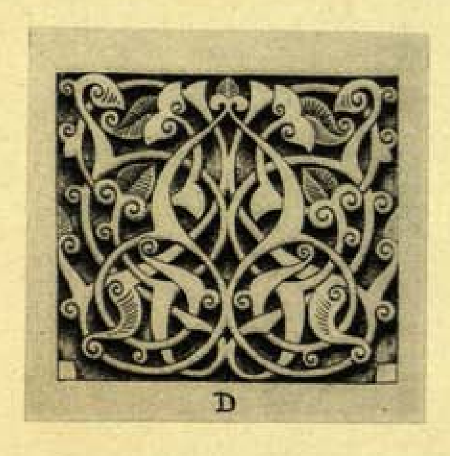
Sans parler du mihrab du jâmi' al-Khâsaki (Bagdad), dont le caractère antique est si fortement marqué qu'on a pu penser à un remploi, il existe toute une série d'œuvres musulmanes antérieures au tombeau de Saladin exécutées sur bois, sur pierre ou sur ivoire, et portant soit des pampres, soit des cornes d'abondance, soit les deux motifs réunis. La liste suivante ne groupe que les *exemples datés* :

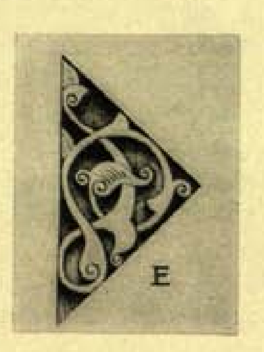
Fin xe siècle. Palais des Fatimides (Caire), bois.
1091. Mimbar d'Hébron, bois.
1124. Tombe d'Alep, pierre.
Vers 1126. Tombe d'Alep, pierre.
1154. Hôpital de Nûr ad-Dîn (Damas), marbre.
1157. Mihrab de Sitti Roqayya (Caire), bois.
1195. Machhad al-Husayn (Alep), pierre.
1195. Cénotaphe de Saladin (Damas), bois.

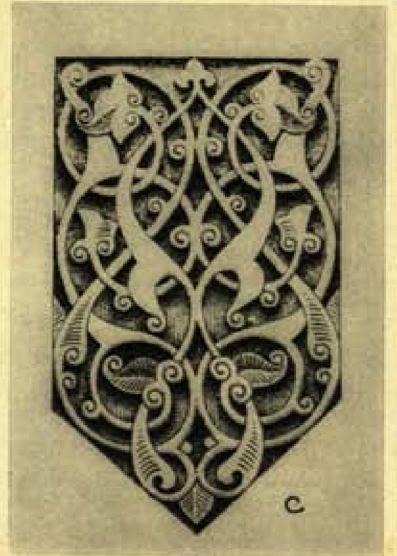
Des recherches méthodiques en feraient certainement découvrir un plus grand nombre et fourniraient une contribution intéressante à une histoire de la vigne dans l'ornementation musulmane. Tel n'est pas notre but : nous avons voulu seulement replacer dans leur milieu artistique les sculptures du cénotaphe de Damas, en montrant que les pampres constituaient alors un motif courant, dont la vogue devait se poursuivre longtemps encore, puisqu'on les retrouvera, à peine modifiés et sortant de cornes

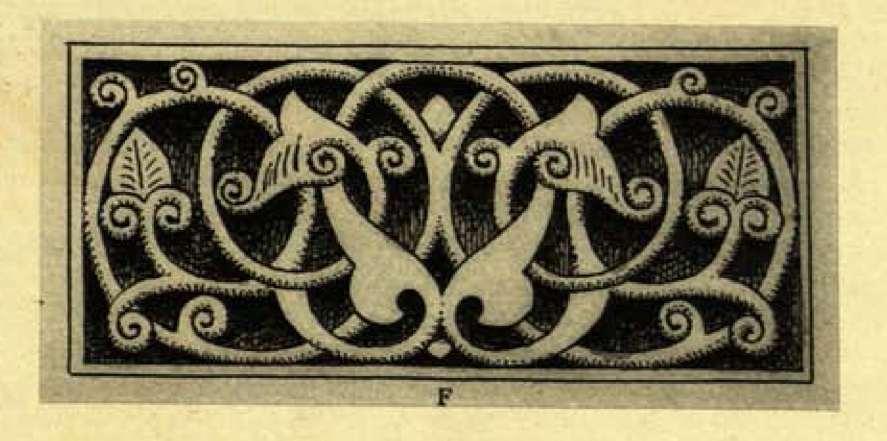

A'
A'
A


B


D


E


C


F

d'abondance plus ou moins bien interprétées, en 1245 au mihrab de la Hallâwiya d'Alep (bois), en 1277 au mausolée de Baybars à Damas (marbre) et jusqu'au XVIIIe siècle à la mosquée de Qawâm ad-Dîn au Caire (marbre; d'après Prisse d'Avesnes). A la vérité ces deux derniers exemples ressemblent davantage aux belles frises de l'Hôpital de Nûr ad-Dîn, d'une facture plus large et plus sobre, comme la matière l'exigeait; les bandeaux de notre cénotaphe se rapprochent plutôt des bois énumérés plus haut, et notamment du mihrab de Sitti Roqayya, exécuté une quarantaine d'années auparavant. Le nombre de tours des spirales a été diminué, le feston géométrique qui se superposait à l'entrelacs floral abandonné, un rinceau chargé de fleurons s'est introduit dans la composition, les vrilles se sont multipliées, mais les cornes d'abondance sont bien celles du décor fatimide, et les feuilles de vigne offrent la même silhouette pleine, échancrée d'œillets circulaires, avec les mêmes nervures finement amenuisées et la même grappe compacte au milieu du limbe : il est impossible de méconnaître l'étroite parenté des deux œuvres.

Leurs détails eux-mêmes ne sont pas sans analogie : le mihrab de Sitti Roqayya comporte déjà des feuilles de vigne pourvues d'une vrille terminale; sur le cénotaphe de Damas (bandeau épigraphique) on retrouve à côté du type classique de la feuille, tel qu'il figure dans les œuvres antérieures, toute une série de formes caractérisées par l'ouverture des œillets et la déformation intentionnelle de la nervure de base. Cette décomposition de la feuille de vigne, qu'on retrouve au Maghreb, est tout à fait caractéristique de l'esprit de l'art musulman et illustre parfaitement les pages où Herzfeld a étudié la naissance de l'arabesque et son évolution de plus en plus marquée vers l'abstraction : au cénotaphe de Saladin, on saisit sur le vif la transformation d'un motif réaliste en végétation irréelle, ne rappelant plus son origine que par les stries dont elle est chargée (fig. 5.)

C'est donc en *Égypte*, croyons-nous, qu'il faut chercher le prototype de notre décor de pampres et de cornes d'abondance. Les sculpteurs de l'époque fatimide (particulièrement les sculpteurs sur ivoire) font un emploi extrêmement fréquent de ce motif, hérité de l'art hellénistique par l'intermédiaire des Coptes; à cette date, il a pris place dans le répertoire ornemental de l'Égypte musulmane et fait partie du fonds artistique local. En Syrie, il nous paraît au contraire d'inspiration étrangère.

C'est que l'originalité de l'ornement syrien est plus apparente que réelle. A l'encontre de tant d'autres contrées, la Syrie reste à la période musulmane un *pays d'architectes* et non de décorateurs, de tailleurs de pierre et non de sculpteurs : là où d'autres écoles dissimulent la pauvreté de leurs briques à grand renfort d'enduits où l'entrelacs peut se développer à profusion, l'école syrienne affiche des maçonneries nues de calcaire à grain serré; dédaigneuse de tout décor rapporté, elle ne recherche l'effet que par la beauté de ses matériaux et l'harmonie des lignes architecturales. C'est ce qui explique le caractère de l'ornement syrien : alors que les architectes de

Damas et d'Alep élèvent des monuments qui apparaissent dans l'histoire de l'art musulman comme un groupe parfaitement homogène et d'une puissante originalité, leur répertoire ornemental n'est qu'un amalgame d'éléments hétérogènes puisés aux sources les plus diverses (Égypte, Mésopotamie, Anatolie) et il s'enrichit moins par développement propre que par emprunt.

Cependant, ces éléments étrangers n'ont pas été sans subir l'influence

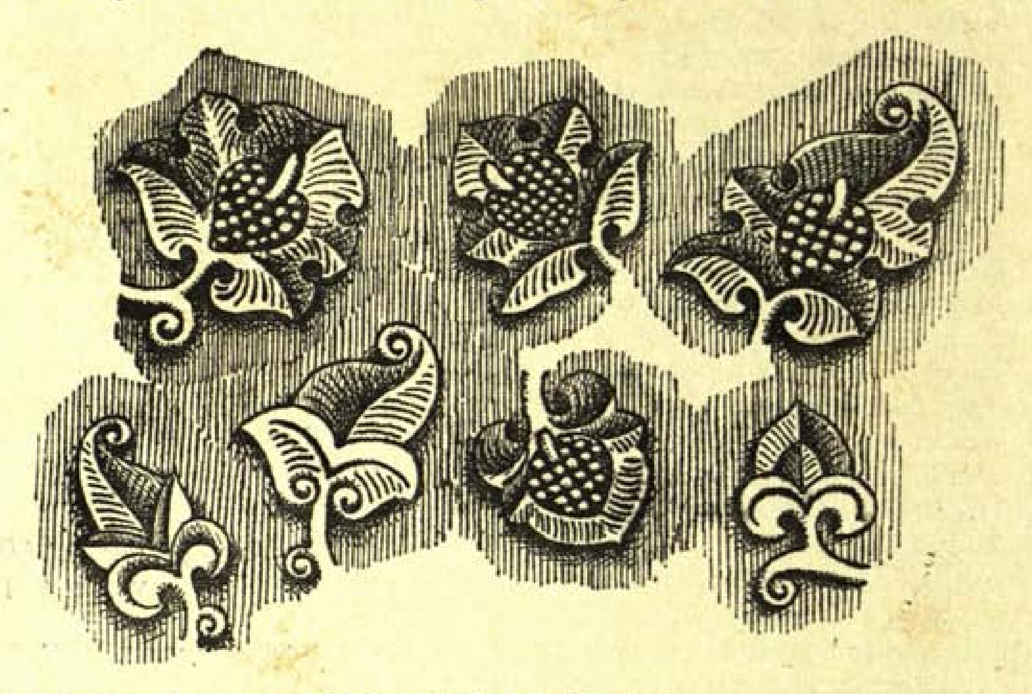


Fig. 5. — Détails de feuilles de vigne.

du génie syrien. Les monument ayyoubides de Damas et d'Alep, comme autrefois les basiliques chrétiennes du Hauran et de la Syrie septentrionale, furent élevés sous l'inspiration d'un idéal quelque peu ascétique, mais fait de mesure, de discrétion : nul goût pour le colossal ou pour l'étrange, rien qu'un souci d'harmonie et de sobriété, une recherche de la ligne plutôt que de la couleur, de la logique plutôt que du pittoresque, de la clarté plutôt que du brillant, bref tout cet ensemble de qualités qui nous paraît aujourd'hui la marque des époques « classiques ». Il en est de même de l'ornement : à côté des œuvres produites à la même époque par les pays avoisinants, il se fait remarquer par une composition plus rythmée, plus accusée, moins exubérante ; son tracé est volontairement plus simple et partant plus clair, les polygones qui l'enferment sont plus volontiers ramenés à des figures régulières : d'éléments de toutes provenances est né un *style syrien* qui se distingue à première vue des styles contemporains de l'Égypte et de la Mésopotamie.

De ce style syrien, il n'est peut-être pas d'exemple plus typique que les sculptures du cénotaphe de Saladin : nous ne voulons pas parler des frises de pampres, exécutées dans la dépendance plus ou moins directe d'un modèle étranger, et plutôt archaïsantes, mais des entrelacs floraux dégagés de tout élément végétal réel qui remplissent les panneaux polygonaux de la caisse. Une analyse comparée (qu'on ne peut entreprendre dans ces quelques pages) de leur composition et de celle des boiseries contemporaines du Caire, de Mossoul et de Bagdad mettrait en évidence tout le travail d'épuration et de régularisation auquel l'arabesque fut soumise en Syrie. Parmi tous ces panneaux il en est un surtout qui mérite de retenir l'attention comme particulièrement caractéristique : c'est l'octogone qui occupe le centre de la composition. Si les sculptures du cénotaphe de Saladin sont parmi les plus belles que le XIIe siècle nous ait laissées en Syrie, l'entrelacs qui remplit cet octogone peut passer pour un des chefs-d'œuvre de l'art décoratif de tous les temps.

J. Sauvaget.

LA FIN D'UN ART

Il nous est donné, aujourd'hui, sur un point du globe, d'assister à la fin d'un art, de la voir se dérouler en quelques années sous nos yeux, d'en saisir la courbe exacte, les petites et les grandes causes, d'étudier sur le vif et dans ses moindres détails ce phénomène que nous n'observons d'habitude qu'à travers les brumes du temps et à grand renfort d'hypothèses.

L'étrange aventure se passe au Cambodge. Elle commence brusquement en 1900. Elle est entièrement engagée en 1910. En 1920, l'objet type de chaque art et industrie d'art locaux disparaît, cesse d'être remplacé. Et au seuil de 1930, à l'heure où nous écrivons, tout est consommé. Après cet abandon radical des œuvres traditionnelles, l'inspiration de l'artiste ne puise déjà plus aux mêmes sources ; elle s'en détourne absolument et, de buts nouveaux, elle n'en a pas encore.

Ce qui rend cette disparition poignante et extraordinaire, c'est que les arts en question, plusieurs fois centenaires, ne tombèrent pas accablés par une catastrophe, ni même par des convulsions religieuses ou politiques. Ils avaient résisté à des siècles de guerre, à la longue infortune, rare dans l'histoire du peuple cambodgien. Dans le passé, jamais de tels arts n'auraient pu s'effondrer si rapidement. Il fallut que les forces meurtrières dont ils avaient, jusqu'au XXe siècle, triomphé, revinssent à la charge, mais avec une vitesse considérablement accrue. Ne pouvant s'adapter au train du mouvement universel, ils en furent victimes. Ni leur éloignement, ni leur isolement, ni leur popularité, ni les racines qu'ils plongeaient dans le passé ne les ont protégés. Nous constaterons aisément que la rapidité de l'assaut fut telle, en effet, qu'aucune réaction de la victime ne paraît avoir été possible.

Le vieillard allait son chemin, L'auto arrive, corne, il se retourne, la voit, trop tard ; il ne pouvait l'éviter, et voilà le vieux mort sur la route. Cela n'est pas une image et c'est bien d'auto surtout qu'il s'agira. Mais avant de décrire l'accident, voyons comment et de quoi vivait la victime, ce qui la faisait si lente à se mouvoir et si peu préparée à se garer (1).

∴

Jusqu'en 1900-1910, tout Cambodgien mâle faisait, entre dix et vingt

---

(1) Cette fin de l'art cambodgien a déjà été résumée par nous, mais jamais du point de vue où nous nous plaçons ici ni avec l'argumentation complète que réunit la présente étude. Cf. *La Reprise des arts khmèrs*, Revue de Paris.

ans, un séjour religieux à la pagode. Là, sous la robe jaune, il se familiarisait avec l'architecture et le mobilier rituels, apprenait à écrire et à lire, ses principes de morale et le savoir-vivre. Il aidait les bonzes sculpteurs, doreurs, fondeurs, à l'embellissement du monastère. S'il prenait goût à ces travaux en même temps qu'à la vie religieuse, il prononçait ses vœux définitifs, et la bonzerie comptait un artisan de plus. Si la vie laïque le rappelait, le village s'augmentait d'un artisan. S'il laissait là art et religion, cet homme retournait au peuple avec une éducation artistique suffisante au maintien des traditions (1).

Aussi, lorsque le voyageur parcourait la brousse, il voyait naguère, dans les coins les plus reculés, un joug ou des ridelles de charrette ornés de sculpture, les balanciers des lisses d'un métier à tisser sculptés en formes d'oiseaux affrontés, une faucille à courbes étonnantes et rehaussée de laque, une poire à poudre agrémentée d'ivoire. Les manches des couteaux de ceinture étaient autant de prétextes à d'ingénieux décors, ainsi que les boîtes à bétel, les plateaux à offrandes, les étuis à bougies, etc.

Qui exécutait ces menues œuvres souvent remarquables et si étroitement mêlées à la vie journalière ? Des spécialistes ? Oui, mais souvent le chef de famille, un fils, un gendre, en flânant, afin de se distraire. Souvenirs de son stage religieux ou manifestations spontanées. La technique proprement dite de ces arts, l'outillage extrêmement simple, technique et outillage séculaires, familiers, à la portée de tous, n'imposaient pas un long apprentissage. Si l'adresse manuelle manquait évidemment à ces travaux d'amateurs que nous venons de citer, ils ne prouvaient pas moins une complète saturation artistique du peuple, son atavisme, son goût du décor. Ce qui différenciait l'artisan de l'homme du peuple, c'était, en fin de compte, l'adresse manuelle. Tout le reste : connaissance des traditions et vocabulaire des formes canoniques constituait richesse et savoir communs, constamment entretenus par le clergé et l'aristocratie.

Celle-ci, comme le clergé, faisait appel au peuple exclusivement. Il ne faut pas plus croire l'habitation du prince khmèr ou du haut dignitaire inaccessible à la façon d'un château féodal, qu'imaginer un abîme entre la vie princière et populaire. Palais et maisons de riches étaient des caravansérails où les esclaves, les clients, les administrés circulaient en perpétuel contact. Le seigneur avait, à lui, ses orfèvres, ses ébénistes, sa troupe de musiciens et de danseuses qui faisaient partie de la clientèle qu'il nourrissait, protégeait et qui, en retour, travaillaient pour lui. Les représentations théâtrales qu'il se donnait régulièrement n'étaient jamais privées et le village y assistait. Et là comme à la pagode, atmosphère artistique respirée par le peuple. Si l'objet d'art sort de mains roturières afin d'orner le monastère ou les maisons de l'aristocratie, il reste à la portée du peuple et sous ses yeux. La boîte où il mettait son bétel était en bois laqué ou en cuivre ;

(1) *Notes sur la psychologie de l'artisan cambodgien, Arts et Archéologie khmèrs,* t. I et II, Société d'Éditions géographiques, maritimes et coloniales, Paris.

celle des ministres, en or serti de diamants, mais toutes les deux avaient la même forme. Enfin des fêtes perpétuelles, multipliant les prétextes de contact entre la masse, le clergé et l'aristocratie, entretenaient l'activité des industries artistiques.

L'art ainsi généralisé vivait d'un seul bloc. Son homogénéité était absolue. En revanche, il ne présentait que peu de nuances, aucune élasticité. Canonique et traditionnel par ailleurs, il ne pouvait se manifester qu'autant que la masse et toutes les classes de la société en assuraient ensemble la pratique. Plus un art a de sources et plus il est populaire, autant il prend de forces dans l'immobilité du pays qui le porte. Il se cristallise peu à peu. Mais ce qui fait ainsi sa force devient sa faiblesse à la moindre évolution sociale, car son armature craque de toute part et lui manque partout à la fois.

L'art cambodgien, jusqu'en 1900, a joui d'une sécurité centenaire parce que l'artisan avait une clientèle invariable dont il vivait et qui en vivait. La façon dont se sont construits les huits cents temples angkoréens, les textes gravés qui font allusion tant à la main-d'œuvre spécialisée qu'aux levées en masse pour l'édification d'un temple, à l'organisation sociale, nous prouvent que depuis plus de dix siècles, la complexion artistique du peuple khmèr avait peu varié. Et l'art lui-même dont l'évolution respecta jusqu'à nos jours ses plus vieux principes, confirme cette situation dans ses formes, sa répartition, sa facture.

Il ne se transmettait pas par écoles, par un enseignement proprement dit, mais par répétition. Si l'individualisme de l'artiste n'augmentait pas le patrimoine, sa mémoire n'en perdait rien. Cet art vivait, d'un bloc, avons-nous dit, il se déplaçait d'un bloc. Son évolution inconsciente, mécanique, s'effectuait avec une lenteur extrême parce que la vie du peuple ne subissait que des influences extérieures insensibles. A l'époque où le pays était un des plus riches et des plus puissants de l'Extrême-Orient, nous le voyons mettre au moins six siècles pour enfanter un art que nous appelons prékhmèr. Il lui faut ensuite trois siècles pour préparer l'art angkoréen. Celui-ci durera quatre siècles, et six siècles plus tard, en 1900, ses souvenirs animent tous les gestes de l'artisan. Durée de cette destinée : deux millénaires environ.

Ces longues et laborieuses étapes présentent entre elles beaucoup plus d'analogies que de différences et les yeux exercés des savants spécialistes ne peuvent découvrir ces dernières qu'après de longs examens. C'est ainsi que la chronologie des seuls monuments d'Angkor construits du IXe au XIIIe siècle est encore une question sur laquelle personne n'est d'accord.

∴

En 1921, le Cambodge a une superficie de 173.625 kmq., et une popu-

lation de 2.402.585 habitants (1), soit 14 habitants par kilomètre carré. C'est donc un pays dépeuplé. Cette population est hétérogène : parmi elle 91.203 Chinois ; 140.225 Annamites ; 58.684 Malais et 45.554 Asiatiques divers. Le Chinois, ainsi que nous le verrons plus loin, tient tout le commerce ; l'Hindou, la banque ; l'Annamite, la batellerie, la pêche et une partie de la main-d'œuvre. Ces immigrés installés au Cambodge vivent selon leurs coutumes et leurs religions. Les Malais et les Chams ont leurs mosquées ; les Chinois leurs échoppes où ils vendaient avant 1900 des marchandises importées de Chine. Ils prennent femme dans le pays, si bien qu'il existe une véritable race sino-cambodgienne différente de la race maternelle (48.430 individus en 1921).

Si les Annamites en guerre avec le Cambodge pendant plus de quatre siècles n'y pénètrent pacifiquement que depuis une quarantaine d'années, le Chinois y fut de tout temps, mais en nombre dix fois moindre qu'aujourd'hui. Son action commerciale, outre qu'elle se réglait sur les besoins d'un pays immobile, qu'elle ne disposait pas d'autre voie de communication que des pistes charretières et d'un fleuve ouvert à la navigation à voile et à rame, cette action répondait à des besoins passés dans les mœurs depuis des siècles, si bien qu'elle n'exerçait plus d'influence sur les arts locaux. Au contraire, elle faisait partie, en quelque sorte, de l'armature même de ces arts, en important par exemple certaines matières premières indispensables aux artisans (l'or en feuille, l'argent en barre, le vermillon, le soufre, l'étain, etc.).

Tel était donc en 1900 l'état de la matière humaine que l'Occident allait pénétrer et bouleverser, une sorte d'agrégat d'éléments ethniques différents, les uns assoupis, lourds, chargé d'un passé inutile : les autres mouvants, remuants, tout à fait indépendants, ataviquement, des précédents et qui, dès la première heure, faisant cause commune avec l'Européen, ouvrirent les portes de la vieille citadelle jusque dans ses lieux les plus reculés.

En 1900, il n'y avait au Cambodge que 50 kilomètres de routes empierrées tracées aux environs de Phnom Penh. En 1912, la première automobile fit son apparition. En 1914, on ne compte encore que 30 autos de tourisme et 5 de transport en commun. A ce moment, le réseau routier n'est que de 600 kilomètres.

Fin 1929, 2.400 kilomètres de routes empierrées et macadamisées sillonnent le pays, et le Service des Travaux publics enregistre en circulation 1.840 autos de tourisme, 820 autos de transport en commun et 270 camions de marchandises. Donc de 1914 à 1929, le nombre des véhicules automobiles passe de 35 à 2.930.

(1) *Recensement général du Cambodge en 1921*. Portail. Phnom Penh. Les statistiques que j'utilise ici d'autre part m'ont été fournies par les services officiels. On verra qu'avant 1910, certaines n'ont pu être établies, ce qui prouve que le Cambodge ne s'organisa réellement qu'à partir de cette date.

Pour bien comprendre l'extraordinaire transformation sociale qui va résulter du rayonnement de cette pieuvre, il ne faut pas perdre de vue la petitesse du Cambodge (un cinquième de la France), que la moitié du pays est déserte, que la route ne passe évidemment qu'à travers les régions peuplées et qu'elle permet ainsi d'atteindre en quelques heures, par des camionnages à horaires réguliers, plus des deux tiers de la population totale, la plus riche et la plus active. Le fleuve d'autre part traverse le pays par quatre bras. En 1900, on n'y voyait circuler qu'une vingtaine de chaloupes à vapeur d'un tonnage moyen de 25 tonnes. Fin 1929, ces chaloupes sont au nombre de 126, appartenant toutes à des armateurs chinois et annamites, et elles circulent incessamment.

A peine donc les influences occidentales se trouvèrent-elles aux portes de ce petit pays, un réseau circulatoire serré s'ouvrit à elles, lequel en moins de trente années ne laisse pas un territoire de cent kilomètres carrés qui ne soit accessible, pour peu qu'il soit riche ou peuplé, à un camion ou à une chaloupe, c'est-à-dire à un baril de ciment, à une tonne de fer rond, à une caisse de pacotille européenne. Un camion automobile, roulant à 40 km. à l'heure, traverse le Cambodge du Nord au Sud en passant par la capitale en 16 heures. La vision de ces camions débordant de voyageurs (25 places, 40 indigènes) filant sur les routes est émotionnante. Les villages éloignés délèguent des émissaires qui, une, deux fois par semaine, vont au chef-lieu faire les achats qui évidemment ne sont pas des achats d'étoffes ni d'objets traditionnels existant sur place.

En 1900, il fallait cinq jours de charrette au minimum et en saison sèche, pour aller de Phnom-Penh à Kampot, c'est-à-dire du centre au Sud du pays. Aujourd'hui les cars réguliers mettent 4 heures. Naguère, pas un indigène de Kampot sur dix ne venait à la capitale. Aujourd'hui, ils y viennent tous. Ajoutez qu'en 1900, un voyage en charrette de cinq jours revenait, avec la nourriture, à 5 ou 6 piastres sans compter le temps perdu. Aujourd'hui, le voyage de 4 heures coûte 1 $ 50.

Et voilà ce peuple immobile depuis des siècles qui, pris d'une bougeote extravagante, se met brusquement, en dix années, à tourner dans son pays, à le traverser de part en part, et point du tout pour établir une circulation plus active de son propre sang, mais afin de multiplier les contacts, à la faveur d'une vitesse maximum, avec l'Européen. Et cet Européen, bénéficiant de la même vitesse, se lance de son côté à travers le pays. Voici des chiffres bien peu éloquents, à comparer à ce que remarque sur place l'observateur :

Le montant des importations de marchandises exclusivement européennes : étoffes; bimbeloterie, chaussures, outillage, etc., s'élevait en 1910 à 4.508.485 francs. Il est en 1929, pour les trois premiers trimestres seulement, de 51.173.665 francs, sans compter les grosses marchandises, les automobiles, dédouanées à Saïgon et qui ne figurent pas sur les statistiques du Cambodge. En 1900, vous n'aviez à Phnom-Penh que 20 com-

merçants français. En 1916, ce nombre a doublé et le rôle municipal accuse 6.000 $ de patente. En 1929, ces commerçants sont au nombre de 153 et payent 40.000 $ de patente (3 premiers trimestres seulement). Ces commerçants sont tous importateurs.

L'indigène qui, depuis le temps d'Angkor, n'avait besoin de rien, ne recevait rien d'Occident, vivait de ses propres ressources et sur lui-même, découvre qu'il a besoin de tout : d'une paire de souliers, d'une montre, d'une bougie, d'un yard de cretonne anglaise, d'une bicyclette, d'un chapeau, etc. Pas un dignitaire qui ne possède ou ne consulte, en 1915, le catalogue de la Manufacture d'Armes de Saint-Étienne. Le dernier secrétaire des Résidences reçoit trois fois par an des prospectus de maisons bisontines qui lui offrent un de leurs articles en prime s'il en place trois autour de lui, etc. Point n'est besoin de donner plus de détails. Entre ce réseau routier doublé par le réseau postal et télégraphique ouvert à l'importateur et à l'acheteur, entre qui le contact est encore favorisé par l'action du compradore et du sous-traitant et vendeur détaillant chinois postés dans le moindre et plus lointain village ; dans cette atmosphère que respire le Cambodgien, volontairement ou non, passons en revue les arts principaux du pays et regardons-les s'écrouler comme châteaux de cartes.

*
* *

En 1900, pas d'autres moyens de transport que la charrette à bœufs, l'éléphant est déjà rare. Cette charrette, la « cage » à voyageurs de l'éléphant, lorsqu'elles appartenaient à un chef de bonzerie, à un mandarin, étaient d'une élégance et d'une richesse incomparables. Trois arts s'y réunissaient : la sculpture décorait longerons et ridelles faits en bois rares, balustres d'ivoire ; la dorure sur laque rouge ou noir rehaussait l'édifice. Enfin, le roof, ici et là, était d'une sparterie très serrée et de courbes harmonieuses (1). Quelques charrettes étaient de petits chefs-d'œuvre, notamment celles de course. Il n'était pas rare d'en voir complétées par des anneaux d'argent repoussé. Dans des formes identiques, ces véhicules, qui roulaient encore en 1900, figurent sur les bas-reliefs de XII[e] siècle.

Actuellement, il ne reste certainement pas cent éléphants domestiques dans le pays. Ils ne servent plus à rien, sinon à quelques chasseurs et à un portage précaire. Six cages de voyageurs vermoulues figurent à l'inventaire du Palais royal ; on les exhibe lors de certains défilés. En 1910, j'avais noté quelques rares charrettes ornées dans les régions de Kompong Luong près de Phnom-Penh, de Kompong Cham et de Battambang. En 1928 à un concours de charrettes de courses organisé officiellement, pro-

(1) Les fondeurs collaboraient également à l'art des véhicules. Ils exécutaient les cloches des bœufs, les grelots d'éléphants et de chevaux, des plaques de harnais. Des exemples remarquables datant de l'époque classique et des XVIII[e] et XIX[e] siècles en sont conservés au Musée Albert Sarraut de Phnom-Penh.

clamé dans toutes les bonzeries et provinces, et richement doté de prix, aucun véhicule ne se présenta. Cette année, en septembre 1929, au cours d'une inspection de cent douze pagodes des régions les plus riches du royaume, je n'ai pas retrouvé une seule charrette.

La route automobilable ayant remplacé les pistes, le paysan seul a gardé le véhicule qui lui permet de passer à travers la brousse et les marécages; véhicule bien compris, mais sans décor. Quant aux bonzes, aux mandarins, ils ne se déplacent plus qu'en camion, en torpédo, en bicyclette, et s'ils habitent à quelques kilomètres de la route, la charrette du paysan suffit à les véhiculer de leur village au point le plus proche où passe l'auto.

Dans le même temps, sur le fleuve, la chaloupe s'est substituée à la jonque de voyage dont la cabine centrale était sculptée, laquée, enluminée au pochoir. Dans les cent douze pagodes signalées plus haut et toutes situées sur les rives du Mekong, je n'ai retrouvé qu'une cabine ouvragée. Elle avait été enlevée de son embarcation et suspendue dans la charpente d'une sala de voyageurs, comme au grenier, depuis huit ans. Elle ne servira plus jamais, car chaque fois qu'un bonze désormais se déplace sur le fleuve, il prend une des chaloupes qui passent régulièrement et à toute heure devant son monastère.

Le tissage. — En 1900, on voyait aux fêtes les mandarins, les Cambodgiens aisés et leurs femmes, drapés dans un sampot de soie appelé *sampot hol.* Ce tissage extraordinaire, qui n'était plus pratiqué qu'au Cambodge, dans l'île de Bali et quelques villages malais, était un art familial que la plupart des femmes connaissaient et enseignaient encore à leurs filles. Longueur de la pièce 3 mètres ; durée de tissage 4 ou 5 mois.

En 1910, ces sampots n'étaient déjà presque plus portés, mais faisaient la joie des collectionneurs qui se les procuraient facilement. En 1920, on voulut en exposer à la foire de Hanoi. Démarches officielles, recherches du Service des Arts ne recueillirent, après trois mois, qu'une soixantaine de sampots hols dont quelques-uns seulement neufs.

L'art de ce sampot, bien qu'encore connu des matrones, n'était donc plus pratiqué en 1920 parce que depuis 1900 Cambodgiens aisés, mandarins, princes, portent de plus en plus le pantalon européen, et que des sampots plus faciles à exécuter et immédiatement imités par les importateurs européens suffisent aux femmes cambodgiennes (1). Prix d'un sampot hol en 1900 : dix ou douze piastres environ, représentant trois ou quatre mois de travail. Prix d'un sampot imitation : 2 $ 50 et qu'on achète n'importe où en deux minutes.

Les teintures indigènes qui servaient au tissage hol s'extrayaient d'écorces, de bulbes, de racines qu'il fallait chercher dans la forêt, piler, faire bouillir ou macérer, décanter. Depuis 1900, la petite bou-

(1) Certains dessins de sampots hols exécutés il y a une cinquantaine d'années et conservés au

teille qu'importe l'Occident, et que répandent les détaillants chinois, procure cent litres de teinture en dix minutes. Depuis 1920, plus de teinturières indigènes penchées sur leurs vénérables mixtures, mais mille femmes pourvues des fioles de la Badische Anilin und Soda Fabrik. Un camion de deux tonnes, chargé de ces produits et traversant le Cambodge du Sud au Nord, suffit, en trois jours, à réapprovisionner pour une année toutes les tisseuses d'étoffes vulgaires qui travaillent encore.

La laque, la dorure et l'incrustation. — Ces arts étaient surtout tributaires de la sculpture et de l'architecture. En 1900, les pagodes avaient le plus souvent leurs colonnes laquées et enluminées d'or au pochoir. Les deux frontons sculptés en plein bois, les bandeaux de sablières, les entraits et les poinçons de la charpente se doraient également. Laqués ou dorés, le manche de l'outil, le pied du métier à dévider, la poignée de l'arme, la boîte en bois à forme d'animal qui contenait le nécessaire à chiquer, les masques et accessoires de théâtre. Incrustés, les instruments de musique, les plateaux à offrandes, les coupes de mariage, etc. En 1920, les nouvelles pagodes se reconstruisent en ciment armé, sur quoi la dorure est impossible à appliquer. Le théâtre a disparu. Plus d'armes. Outils et coupes sont achetés chez le quincaillier européen. En 1929, je défie qui que ce soit de trouver *cinq incrusteurs* dans le royaume. Disons qu'il y a *vingt laqueurs*, avec la certitude que nous doublons le nombre de ceux qui existent et savent à peu près exécuter une marmite de bonze convenable.

Si ces laqueurs étaient plus nombreux, qui auraient-ils comme clients ? Le pays comptait en 1921 : 43.767 bonzes. Naguère, autant de pots à aumône en laque. Mais à partir de 1905, l'importateur s'est mis à fabriquer, d'après un modèle authentique, les mêmes à la machine, en métal embouti et émaillé, s'il vous plaît, comme des cuvettes ! Prix du récipient en laque 6 $; deux mois de main-d'œuvre et de séchage. Le même, émaillé : 3 $. Alors le laqueur a laissé là ses tubes de résine et s'en est allé cultiver sa petite rizière parce qu'il faut bien qu'il mange.

La danse et le théâtre. — Un volume ne suffirait pas à décrire la beauté et la vitalité de cet art le plus et le mieux aimé des Cambodgiens, encore en 1910. J'ai dit ailleurs les causes de sa décadence survenue depuis (1). En plus des ennemis qui l'assaillirent en même temps que les autres arts, il subit des coups qui le visèrent seul et qui eussent suffi à le détruire. Les quelques troupes qui circulent encore dans le pays sont

---

Musée A.-Sarraut n'ont pu être reproduits même par les ouvrières spécialistes rééduquées par le Service des Arts.

(1) Cf. *Danseuses cambodgiennes anciennes et modernes*, Chalamel, éditeur, Paris. Voir en outre *Avec les danseuses royales du Cambodge*, Mercure de France, l'exposé d'une tentative de reprise du théâtre cambodgien qui n'a pas abouti. *Le théâtre et la danse au Cambodge*. Journal Asiatique, janvier-mars 1930.

sordides. A Phnom-Penh, deux malheureux théâtres exhibent une parodie de l'art théâtral khmèr. Je donnerai seulement une idée du répertoire en signalant que la Bibliothèque Royale, si elle possède quelques romans épiques d'où furent tirées des pièces du siècle dernier, ne possède *pas un seul* scénario ; et que la bibliothèque de la troupe royale compte en tout et pour tout *seize* malheureux manuscrits dépareillés, dont six du *Râmâyana* qui ne suivent pas et sont tous incomplets.

L'architecture. — Ce fut l'aristocratie qui, la première, abandonna ses architectes. Depuis 1915, les monastères lui emboîtent le pas. Il n'y a pas à retenir la maison populaire en paillote construite n'importe comment et n'importe où, sans décor. Mais en 1900, la riche habitation était en bois : deux corps de bâtiments sous toits aigus à proportions traditionnelles ; frises, plinthes, linteaux et seuils de portes sculptés ; beaux assemblages d'ébénisterie dans des essences dures et imputrescibles. La maison en brique a pris sa place. Décor en stuc ou en ciment, et quel décor !

L'exemple vint de haut, puisqu'en 1913-1915, on construisit à Phnom-Penh la salle du trône, les salles de fêtes et des danses du palais royal en béton armé ; édifices immenses, imitant l'architecture rituelle comme le béton imite n'importe quoi; édifices sacrés, représentatifs du génie khmèr, mais où pas un seul sculpteur, pas un seul charpentier, bref pas un seul artisan cambodgien ne collabora ! Tout fut confié à des architectes et entrepreneurs européens, moulé en ciment, et même les peintures décoratives de la salle du trône furent exécutées par une maison française de Saïgon qui y affecta une main-d'œuvre exclusivement annamite; cependant que la salle du trône qu'on remplaçait, édifiée vers 1880, je crois, avait été construite, décorée et meublée sans qu'une seule main étrangère y touchât. Entre 1880 et 1915, nous avons passé 1900, cette date fatidique. Ainsi le XX[e] siècle devait bien faire au Cambodge une entrée dramatique et dès ses premiers pas, y écraser tout ce qu'il trouvait.

La durée d'une pagode traditionnelle est de 70-80 ans, au maximum (1). Bien avant ce temps, les tuiles se sont usées, des parties de charpente ont cédé, les infiltrations activèrent la ruine et l'indigène a laissé faire. Imprévoyant, il ne se livre jamais à la réparation opportune qui limiterait l'action du temps. En conséquence, depuis des siècles et des siècles, et tous les 70-80 ans, chaque monastère édifie une pagode neuve dès que l'ancienne n'en peut plus, à côté, s'en inspire ou la reproduit par les mêmes procédés, ce qui explique la lenteur de l'évolution et contribuait à la durée des thèmes traditionnels. La France prit le Cambodge sous son protectorat en 1863. A ce moment et depuis au moins trois siècles, ce pays était en guerres incessantes avec tous ses voisins. Misère noire, plus de capital fixe, provinces dévastées tous les dix ans.

Or à partir de 1863 et depuis, paix, sécurité, prospérité françaises. On

(1) Cf. *Les Pagodes cambodgiennes et le ciment armé*, l'Illustration, des photographies de pagodes traditionnelles et des édifices en ciment qui les remplacent.

assista aussitôt à une sorte de renaissance artistique et un grand nombre de pagodes jaillirent du sol, un peu partout, remplacèrent les anciens sanctuaires dévastés, usés et négligés pendant les époques troublées.

En conséquence — et il y a là vraiment une fatalité cruelle — toute cette génération d'édifices purs, non touchés par l'Occident, bâtis dans l'allégresse et la confiance, de 1863 à 1875, sont à remplacer depuis 1920, ou à réparer. Et ils le sont tous en ciment armé et moulé, y compris les charpentes. Pourquoi ? Pour les mêmes raisons qui font remplacer le sampot long à tisser par le sampot acheté et parce que le camion ou la chaloupe passent devant le chantier.

Pour élever une pagode, il faut au moins seize colonnes de 8-10 mètres de longueur. Aller les choisir en forêt, les abattre, les épanneler, les transporter, c'était bon avant 1900 ! Maintenant, une lettre à l'importateur et, huit jours après, 100, 200 barils de ciment, le fer et le cailloutis sont à pied d'œuvre. Un Chinois spécialiste, chef de chantier ; n'importe qui pour gâcher le béton, et voilà la pagode. Les moules de l'entrepreneur circulent de province en province, et voilà la pagode en série,

Les sculpteurs qui collaboraient à la pagode en bois étaient en 1900 très nombreux. Ils ont disparu, devenus inutiles, et sont allés rejoindre, dans la culture des rizières, les laqueurs et les doreurs, eux aussi dédaignés par le gâcheur de béton. Et puis toujours les salaires. Sculpture d'un fronton par un artisan, 100 $; prix du bois, 30 $. Durée du travail 3 ou 4 mois. Au lieu de cela : 10 $ de ciment, 2 jours de travail, deux coolies, un moule et pour 20 $ tout compté, le chef de bonzerie a son fronton. Il y avait au Cambodge en 1921, 2.432 pagodes et 43.767 bonzes et novices, soit 1 bonze pour 22 Cambodgiens adultes. Évaluez la propagande instantanée qu'a ainsi trouvé dans le pays cet art nouveau du béton armé, moulage et parodie de l'art sacré.

L'orfèvrerie. — Cet art moins directement menacé par la route aurait sans doute résisté plus longtemps. L'indigène aime les bijoux vrais, loyaux, pesants. C'est une façon pour lui de condenser ses économies, de les porter avec lui, d'en changer l'aspect par des reventes et des achats. Enfin le bijou européen n'a pas encore pénétré dans les campagnes.

Les temps nouveaux s'attaquèrent néanmoins à l'orfèvrerie par des moyens détournés, en eurent raison aussi sûrement que de la pagode en bois. Si le bijou français n'arrive pas dans les campagnes, le bijou indigène commence à les quitter. Depuis 1900, les impôts ont triplé. Lorsqu'un secrétaire, un mandarin a acheté dans son année une bicyclette, un phonographe, une paire de souliers, etc., disons pour 150 ou 200 $ « d'Occident », payé sa carte d'impôts, il ne lui reste plus rien pour acheter un bijou. Dans les sphères supérieures, l'achat, l'entretien d'une auto représentent au minimum 2.600 $ de capital immobilisé et 70 $ de dépense mensuelle. En regard, la solde d'un gouverneur varie de 200 à 500 $. Conséquence : les filles de ces gouverneurs se marieront presque sans bijoux.

Malgré cela, cet art eût encore nourri son homme dans les grands centres. Mais celui-ci trouva aussitôt un terrible concurrent dans l'orfèvre chinois plus travailleur et déjà assuré de la clientèle chinoise et annamite immigrée comme lui. Mieux outillé que le Cambodgien lui-même, et seul importateur de l'or et de l'argent, installé en boutique, il s'est mis à faire de l'orfèvrerie cambodgienne. Si vous vérifiez le trésor de la Couronne constitué par S. M. Norodom, vous remarquez, dès avant 1900, sur beaucoup de coupes en or, boîtes, nécessaires, bagues, etc., le poinçon d'un bijoutier chinois, alors que le palais possédait ses orfèvres indigènes attitrés. Seulement, il ne pouvait en recruter en nombre suffisant et les payait mal (de 6 à 15 $ par mois).

Or l'orfèvrerie cambodgienne, traitée par des mains chinoises, s'est chinoisée en quelques années, ce qui ne s'était pas produit en plusieurs siècles. Bambous, dragons, nuages, venus de l'Empire du Milieu, se mêlèrent aux rinceaux et aux nâgas khmèrs. Enfin, travail pour Cambodgien, travail bâclé.

De 1918 à 1920, nous recherchâmes des damasquineurs, des émailleurs et des nielleurs. Aucun ne se présenta ; brutalité stupéfiante, car il n'y a pas cinquante ans ces artisans exerçaient leurs industries précieuses, puisqu'on trouve encore aujourd'hui des flacons niellés, des bagues et des pendentifs émaillés qui remontent à cette époque et sortirent de fours à jamais éteints.

Ameublements et divers. — Il va de soi que la maison en brique entraîne l'emploi d'un mobilier occidental revu et corrigé par le menuisier indigène ou chinois. D'ailleurs au Cambodge et de tout temps, il n'y eut pas d'ameublement proprement dit. Donc, rien de perdu, mais des habitudes occidentales instaurées jusque dans le foyer. Si le jeune fonctionnaire quittant son complet veston à martingale et ayant rangé sa bicyclette sur la véranda, retrouvait dans sa maison quelques témoins de son passé, quelques preuves encore de sa nationalité : un pied de lit naïvement sculpté, un porte-écharpe en forme de serpent, un plateau de cuivre portant sculpté sur son disque les animaux cycliques ; sa sœur au métier à tisser, son frère jouant avec un éléphant sculpté par le père dans un morceau de bois tendre, il se produirait dans son subconscient un freinage des forces qui le détachent de son pays. Mais non : chaises en simili Thonet, vaisselle de bazar, pendule, table Henri II. Et il continue à perdre chez lui le peu qui lui restait d'un goût centenaire pour acquérir celui de la pacotille d'importation.

Faisons un appel ; les générations cambodgiennes nées en 1900 n'ont plus présentement que le souvenir de ce qu'était un objet traditionnel local ; celles de 1920 n'en verront jamais et en 1932, lorsqu'elles auront l'âge d'aller prier et d'observer, c'est dans des pagodes en béton armé qu'elles découvriront l'art de leur pays.

GEORGES GROSLIER.

COMPTES RENDUS

NÉCROLOGIE

ALBERT VON LE COQ

Albert von Le Coq est mort le lundi de Pâques, 21 avril 1930. Je parlerai de lui plus longuement ailleurs, mais je ne veux pas le laisser partir sans lui adresser quelques mots d'adieu dans cette revue consacrée à des études qu'il a si bien servies et à laquelle, hier encore, il a collaboré.

Né à Berlin le 8 septembre 1860, d'une famille de descendance huguenote, von Le Coq fut élevé au « Gymnase français », puis passa à Darmstadt, mais n'acheva pas le cours régulier des études. En 1881, il partait dans les affaires à Londres, puis en Amérique, d'où il revint en 1887 docteur en médecine de Louisville. Il reprit les affaires à Darmstadt jusqu'en 1900, et c'est alors seulement, à 40 ans, qu'il se tourna vers les études orientales, s'initiant au turc, à l'arabe et au persan. Mais cet homme d'action n'entendait pas être un savant de cabinet, et en 1901-1902 il accompagna Luschan à Zenjirli. Au retour, attaché bénévole au Museum für Völkerkunde, il s'attaqua aux textes du manichéisme turc rapportés par la première mission allemande à Turfan ; sa voie véritable était trouvée. En 1904, il fut chargé de diriger la seconde mission allemande au Turkestan chinois, y resta sous le professeur Grünwedel avec la troisième en 1905, et dirigea la quatrième en 1913-1914. Les magnifiques résultats dus à son énergie et à sa clairvoyance sont connus de tous ; ils sont consignés dans ses publications monumentales, le *Chotscho* de 1913, et les six volumes des *Buddhistische Spätantike in Mittelasien* (1922-1928); surtout, ils sont présentés avec éclat dans ces salles spéciales du Museum für Völkerkunde dont von Le Coq, en des temps difficiles, poursuivit l'aménagement contre vents et marées, et qu'il eut la satisfaction de voir ouvrir définitivement en 1928.

Au Museum für Völkerkunde, von Le Coq avait retrouvé son ancien camarade du Gymnase français, F. W. K. Müller, orientaliste génial, qui, par une coïncidence tragique, vient d'être enlevé lui aussi, le 18 avril. Le Coq doit beaucoup à l'inspiration de Müller pour la partie philologique de son œuvre, en particulier pour le déchiffrement et l'interprétation des textes turcs manichéens.

Von Le Coq, surtout dans ses dernières années, s'était fait le champion de l'influence prépondérante de la Grèce sur l'art de l'Asie Centrale et de l'Extrême-Orient. Il y apportait une conviction entraînante et une extrême ingéniosité. Une mise au point s'imposera, mais, même où nous ne suivrons pas notre confrère «auf Hellas Spuren», nous lui devrons maintes solutions de détail et une révision de résultats par-

fois plus traditionnels que solidement établis.

En von Le Coq, je perds un ami de vingt-cinq ans. Nous avions travaillé dans les mêmes régions, poursuivi les mêmes buts, en toute confiance et cordialité. Après l'interruption de la guerre, où von Le Coq avait perdu son fils unique, les rapports avaient repris; bon Allemand comme de juste, von Le Coq gardait de ses origines huguenotes le goût des choses de chez nous. Nous l'avions naguère invité à venir prendre la parole au Musée Guimet, et il avait été heureux de voir Paris une dernière fois. Gravement touché, il tint bon jusqu'à la fin. Quand il sentit approcher l'heure dernière, il commanda des enveloppes de deuil, et nous, ses amis, garderons pieusement les lettres de faire part dont les adresses sont écrites de sa propre main.

PAUL PELLIOT.

UN HISTORIEN DE L'ART MUSULMAN :

SIR THOMAS W. ARNOLD

L'orientalisme vient de subir une perte très grave dans la personne de Sir Thomas W. Arnold, décédé à Londres, le 9 juin 1930. La disparition soudaine de ce chercheur infatigable, retranché de la vie dans toute l'activité de son intelligence, laisse un vide difficile à combler et particulièrement sensible dans le domaine, peu exploré, de la peinture musulmane.

Après des études approfondies d'arabe et de persan, Sir T. W. Arnold débute, en 1896, dans sa carrière scientifique par un ouvrage intitulé *Preaching in Islam*, contribution précieuse aux recherches sur les problèmes que présente la religion musulmane.

Son érudition ne se borne pas uniquement aux arcanes de la Révélation et aux gloses de la Tradition (Ḥadîth) qui lui succède. Fin amateur d'art, passionné pour la peinture italienne, Sir T. W. Arnold se sent attiré par le charme de la miniature persane. Faudrait-il voir dans les primitifs de Venise ou de Florence, un Carpaccio, ou un Benozzo Gozzoli, les peintres qui éveillèrent son amour pour les fonds d'or, les parterres fleuris, le faste des couleurs et l'élégance des silhouettes d'un Behzâd, d'un Mîrak ou d'un Sulṭân Moḥammad? Chose possible, car dans son âme d'humaniste, ouverte à toutes les manifestations du génie humain, l'amour de l'art se trouvait réuni à celui de la science. Une œuvre de jeunesse, la traduction des *Fioretti* de saint François d'Assise, témoigne de la largeur d'esprit et de l'italianisme de cet orientaliste.

En abordant la peinture musulmane, Sir T. W. Arnold apporte à cette étude les ressources de sa vaste érudition de philologue, secondée par un sens critique des plus rares. Il se plaisait à souligner que, seule, l'application rigoureuse des méthodes exactes, élaborées par les investigateurs de l'art occidental, permettrait aux orientalistes de reconstituer le processus de l'évolution artistique dans le monde de l'Islam, et d'aboutir à une histoire de la peinture musulmane dans ses diverses ramifications.

La réalisation d'une aussi vaste entreprise, qui occupe, de nos jours, de nombreux travailleurs, il la concevait, fort judicieusement, sous plusieurs aspects. Des études historiques et littéraires devaient élucider l'influence du milieu sur la peinture musulmane ainsi que celle des civilisations étrangères. D'autre part, un inventaire des œuvres dispersées dans les musées et collections du monde entier, et leur classement méthodique, destinés à en établir la continuité

chronologique, s'imposaient pour une science à peine sortie du chaos. De même, le développement de l'analyse purement stylistique, seule capable de nous renseigner sur la génèse et l'évolution des formes, constituait, à ses yeux, une nécessité de premier ordre.

En revendiquant nettement les acquisitions de la méthode formelle pour l'étude de la peinture musulmane, Sir T. W. Arnold exprimait l'espoir que cette dernière trouverait un jour, à l'exemple de la peinture italienne, son Morelli. Elle l'aurait certainement trouvé dans la personne même de Sir T. W. Arnold, si la mort ne l'avait pas enlevé au moment où, en pleine possession de ses forces, il mettait à la disposition du monde érudit de nouveaux travaux, résultats de toute une vie de recherches et de labeur scientifique. Sa contribution à l'étude de l'art figuratif musulman reste, néanmoins, fort importante, et peut être considérée comme une base solide pour toute investigation dans ce domaine.

Citons, en premier lieu, son *Painting in Islam*, publié à Oxford, en 1928, ouvrage magistral, formant la meilleure introduction qui existe à l'étude de la peinture musulmane. L'auteur y examine les rapports entre la doctrine de l'Islam et les arts figuratifs et nous montre comment, malgré l'hostilité et l'opposition de la tradition qorânique, la peinture est arrivée à se créer une situation importante aux cours les plus glorieuses, et dans les royaumes les plus florissants, que connut l'histoire du monde musulman. En retraçant les éléments des nombreuses civilisations : byzantine, sâsânide, chinoise, indienne, qui contribuèrent à la formation de la peinture musulmane, l'auteur ne manque pas de noter les apports faits à cette dernière par le christianisme hérétique, nestorien et jacobite, ainsi que ceux du manichéisme. Les influences manichéennes, peu connues, constituent le sujet de son étude *Survivals of Sasanian and Manichean Art in Persian Painting* (Oxford, 1924), qui reste, pour le moment, la seule contribution à ce sujet délicat. Un exposé synthétique des questions citées nous est offert dans *The Islamic Book* (London, 1929), qu'il publia en collaboration avec le professeur A. Grohmann, l'orientaliste allemand bien connu.

Les problèmes purement stylistiques suscités par la peinture musulmane, problèmes qui n'ont pas encore reçu de nos jours toute l'attention qu'ils méritent, trouvent un pionnier dans la personne de Sir T. W. Arnold. Il aborde une des questions les plus difficiles dans cet ordre d'idées, celle relative à l'œuvre de Behzâd, l'extrême popularité du maître persan lui ayant valu, comme on le sait, une quantité d'attributions douteuses. Dans une publication parue il y a quelques mois à peine, *Bihzâd and his Paintings in the Zafar nâmah manuscript* (London, 1930), il donne l'analyse serrée des magnifiques miniatures du manuscrit qu'il reconnaît comme étant de la main de ce grand artiste. L'énigme que présentent la vie et l'œuvre d'un autre maître iranien, Riżâ-i 'Abbâsî, n'échappe pas, non plus, à une critique aussi profonde que spirituelle.

La peinture indienne de l'époque des grands Moghols, cette branche de l'art musulman qui égale en splendeur celle de la Perse tîmûride et ṣafavie, constitue un des domaines de l'art dans lesquels Sir T. W. Arnold était considéré, à juste titre, comme la plus grande autorité. Ses *Court Painters of the Grand Moguls* (London, 1922) écrits en collaboration avec l'éminent orientaliste et historien de l'art, Laurence Binyon, appartiennent aux premières publications sur l'art de cette époque. La documentation abondante de cet ouvrage en fait un instrument de travail précieux ; les idées esthétiques, nettes et claires, qui y sont émises, indiquent déjà la voie à suivre aux chercheurs futurs. Les résultats de ses recherches sur la peinture moghole, Sir T. W. Arnold les résuma d'une manière brillante, dans son article *Indian Painting and*

Muhammedan Culture (*Journal of the Royal Society of Arts*, 1922). Il faut ajouter aux importants travaux que nous venons de citer, les nombreux articles, dispersés dans divers périodiques, articles de grande érudition, contribution considérable à la science moderne, et qu'aucun spécialiste ne saurait ignorer.

Telle est, résumée en quelques lignes, l'œuvre scientifique de Sir Thomas W. Arnold. Mais ce n'est pas seulement le grand savant, l'orientaliste de haute lignée, que regretteront ses collaborateurs, ses élèves et ses amis, c'est l'homme, c'est cette personnalité remarquable qui réunissait en elle le raffinement de la civilisation occidentale à l'âme sereine d'un sage de l'Orient.

IVAN STCHOUKINE.

Nous avons le regret d'apprendre le décès d'un savant bien connu par des études sur les arts de l'Islam, M. Heinrich Glück.

CORRESPONDANCE

A PROPOS DE LA « LETTRE OUVERTE A M. CARL HENTZE »

Nous recevons de M. W. P. Yetts la lettre suivante :

To the Editor,
Revue des Arts Asiatiques.

Sir, — In the Open Letter from Professor Paul Pelliot to M. Carl Hentze, published in your issue of last April, there is mention of a matter which concerns me and seems to call for comment on my part.

Pray allow me to recall that when in the *T'oung Pao* of 1928 Professor Pelliot reviewed the *Burlington Magazine Monograph*, entitled *Chinese Art*, he saw fit to write favourably of my slight essay of 16 pages on Chinese Bronzes. On plate 14, appended to this essay, are shown two bears, an ox, a frog and a ram. Underneath are the words : " Naturalistic gilt animal figures, probably dating from the seventh to twelfth centuries. " It was this tentative attribution to the seventh century which provoked M. Hentze's insinuation that Professor Pelliot lacked judgment, when he wrote favourably of my essay.

I am not now concerned with the primary question whether it was fair of M. Hentze thus to have criticized Professor Pelliot because of a supposedly mistaken date on a plate which was not even mentioned in the essay. That question has been answered in the Open Letter. What I wish to explain is the offending sentence : " probably dating from the seventh to twelfth centuries. "

M. Hentze gives the following reasons for objecting to the word " seventh " :

1° That a bear, represented on the plate, is similar to certain gilt bears, set with turquoises, which have been excavated from Han tombs in Corea by Mr. Umehara.

2° That this bear is similar also to a bear which, he declares, is pictured in the catalogue *Hsi ch'ing ku chien* and there assigned to the Han period.

As regards (1), I am not acquainted with any report of such excavations carried out by Mr. Umehara alone ; but, whatever may be the publication to which M. Hentze alludes, no account of Han bears, found in Corea, reached this country until many months after the *Burlington Magazine Monograph* appeared, so far as I am aware. As regards (2), evidently M. Hentze's memory played him false. Had he turned to the catalogue, he would have found that the bear is assigned to the T'ang period, not the Han. Though M. Hentze gives no folio reference, there can be no doubt as to which bear he had in mind, since the catalogue contains only one which resembles the gilt figure, set with turquoises, on my plate. By a strange coincidence, it was this identical bear in the *Hsi ch'ing ku chien* (XXXVIII, 28) which caused me to give the tentative attribution condemned by M. Hentze. I venture to think that, when I wrote at the end of 1924, I was amply justified in following the catalogue ; for the two bears are strikingly alike, and, until our knowledge grows

and excavation reveals exact criteria, we must always rely on the guidance of native critics.

Having explained why M. Hentze's arguments against the word " seventh" cannot be sustained in the circumstances, I beg leave to take this opportunity to correct a word which has not aroused M. Hentze's criticism. The word is " twelfth" ; and if, instead, " twentieth " had been written, the description would have been correct as regards three of the animal figures on plate 14.

When the last section of the *Eumorfopoulos Collection Catalogue* was being prepared, every bronze underwent a searching re-examination. Both Mr. Eumorfopoulos and I came to the conclusion that the ox, frog and ram, which figure on the plate in question, are fakes. They were submitted to the British Museum Laboratory, and the report confirmed our opinion that they had been made during the last few years. They have been banished from the Collection. May I be allowed to request owners of the *Monograph* to correct plate 14 accordingly?

I am, Sir,
Yours faithfully,
W. PERCEVAL YETTS.

4 Aubrey Road,
London, W. 8.
28 th. June, 1930.

BIBLIOGRAPHIE

IVAN STCHOUKINE. — *La peinture indienne à l'époque des Grands Moghols.* Un vol. in-4°, 214 pages, 100 planches : 350 fr. Leroux, 1929.

Un livre crucial auquel l'indianiste comme l'iranisant, l'historien comme le critique d'art trouveront également profit. Un beau livre qui est en même temps un document scientifique précieux.

M. Ivan Stchoukine commence par un tableau du milieu historique et des origines de la peinture indienne. Par une série de références tirées de la littérature sanscrite, il établit à quel point l'art pictural était répandu dans la société indienne de la fin de l'antiquité et du haut moyen âge. Art profane, fondé sur le réalisme, inspiré avant tout par « le rythme, le mouvement et la vie », les proportions du corps humain devant, d'après un traité comme le *Viṣṇudharmottara*, « s'harmoniser avec la science des raccourcis et les principes de la danse ».

L'auteur résume ensuite ce que nous savons sur la peinture bouddhique. S'il n'a pu connaître à temps les quelques fresques gandhâriennes de Hadda (fragments rapportés par M. Barthoux au musée Guimet), il a pu utiliser les études de MM. Godard et Hackin sur Bâmiyân. Par ailleurs il montre bien la continuité qui unit aux grandes œuvres d'Ajantâ les modestes miniatures des manuscrits bengalis ou népalais des époques *pâla et sena*.

Etudiant l'œuvre culturelle de la dynastie moghole, M. Stchoukine met en lumière la personnalité d'Akbar, le premier des Timûrides qui se soit senti véritablement indien ; la physionomie de Jahângîr, si importante pour notre sujet, car ce souverain fantasque fut un amateur passionné de peinture; la fine et voluptueuse figure de Shâh Jahân, la dure et sèche personnalité d'Aurengzêb. Ce tableau d'ensemble est complété par un ex-

cellent chapitre sur les Etats vassaux des Timûrides : tout d'abord les principautés râjputes, avec leurs dynasties si intimement mêlées à la vie de la cour impériale sous Akbar et Jahângîr. Ces liens politiques expliquent l'étroite pénétration de la peinture indigène par les influences mogholes. Ainsi naquirent notamment, après la chute de l'Empire, les écoles de Kângrâ et de Garhwâl. M. Stchoukine clôt l'introduction historique de son ouvrage par une étude substantielle sur la technique picturale indienne.

La deuxième partie du volume est consacrée aux « éléments de la peinture indienne », la nature, les animaux, l'homme. L'auteur rappelle à quel point le sentiment de la nature inspire toute la littérature sanskrite ou populaire. Une série d'observations précises montre ensuite quels étaient au XVe siècle, à la veille de la conquête moghole, d'une part, les conventions de la miniature indienne pour représenter les arbres, les eaux, les montagnes, etc., d'autre part, les thèmes analogues de la miniature persane. Rien ne fait mieux ressortir par contraste le puissant naturalisme de l'art moghol dans le traitement du paysage, les motifs végétaux, etc. ; naturalisme développé d'ailleurs sous l'influence de l'Occident. On sera reconnaissant à M. Stchoukine d'avoir montré dans le détail les caractères particuliers du paysage dans chaque école régionale (Râjputâna, Himâlaya, etc.).

L'auteur étudie suivant la même méthode, nourrie d'observations précises, le traitement des animaux dans l'art indien (d'Ajantâ au jainisme médiéval), dans la miniature persane, puis dans l'art moghol.

Particulièrement caractéristique la comparaison entre les bêtes des œuvres persanes, simples silhouettes décoratives, et les animaux solidement charpentés de l'art moghol. Toute la faune indienne en effet envahit les pages des manuscrits moghols, au point que, sous Jahângîr, plusieurs maîtres sont exclusivement des animaliers.

Malgré le réalisme qui s'ensuivit « le modelé ne fut pas adopté et toute la faune indienne garda un caractère linéaire, parfois au milieu d'une nature où la troisième dimension est nettement marquée. Mais la tendance à tout représenter, à rechercher les poses les plus neuves et les raccourcis hardis qui caractérise l'art de la Renaissance n'est pas restée tout à fait inaperçue de l'art indien... » Un des meilleurs chapitres de M. Stchoukine est ensuite consacré à l'étude de la beauté masculine ou féminine dans la peinture indienne : gracilités et souplesses excessives d'Ajantâ ou des préceptes du *Viṣṇudharmottara*, conventionnalisme et hiératisme des miniatures Jaina de la fin du moyen âge.

Ici encore l'auteur montre en termes excellents comment l'invasion des types iraniens, puis l'exemple occidental vinrent abolir le règne de ce canon. Ou plutôt, après la totale iranisation de l'époque d'Akbar, nous assistons à une progressive reprise indienne. « Les femmes du type persan, sveltes et frêles, côtoient des beautés robustes aux seins abondants, à la taille étroite, dominée par des hanches fortes qui constituent l'idéal indien ». A l'époque de Jahângîr et de Shâh Jahân l'art revient franchement aux traditions indiennes, mais il semble que, sous le stimulant de l'iranisme, l'Inde ait ici retrouvé sa personnalité profonde et, par delà l'art jaina du XVe siècle, remonté dans son propre passé jusqu'aux grandes œuvres d'Ajantâ. Ce qui reste spécifiquement moghol, c'est le portrait. M. Stchoukine lui a consacré une dizaine de pages nourries de doctrine, d'observations nouvelles et précises et qu'aucun orientaliste ne saurait désormais ignorer.

La troisième partie de l'ouvrage est consacrée aux « lois des ensembles dans la peinture indienne », en d'autres termes à la composition et à la couleur. Ici encore nous voyons la régression de la peinture indienne préislamique, depuis les ordonnances compliquées et la riche palette

d'Ajantâ jusqu'aux ordonnances simples et à la pauvreté de coloris de l'art mediéval jaina. L'auteur étudie de même les caractères de la composition et de la palette persanes : recherche de l'imprévu, morcellement des surfaces, évasion du sujet hors du cadre, combinaison de « l'axe diagonal » et des « centres multiples », couleurs vives, « ensembles » pittoresques, etc. Il compare ensuite ces ensembles à la manière persane et les ensembles réalisés selon les principes indiens de l'école d'Akbar. Il analyse et définit « la palette akbarienne », le caractère dynamique des œuvres mogholes du XVI[e] siècle, qu'il oppose au calme et à la majesté de l'art moghol du XVII[e] siècle. On notera avec profit ses excellentes observations sur la structure monumentale du classicisme moghol, la subordination des parties à l'idée de l'ensemble, le rapport des personnages au décor et l'évolution de la palette timûride, de l'effet pittoresque à l'arrangement harmonique.

Il s'agit, comme on le voit, d'une œuvre de haute valeur scientifique et qui, du reste, présentée comme thèse en Sorbonne, avait valu à l'auteur les plus flatteuses appréciations du jury. Grâce à cent planches de reproductions empruntées aux meilleures collections, elle s'offre aujourd'hui à nous sous les espèces d'un magnifique album d'art.

René Grousset.

Ivan Stchoukine, *Les Miniatures indiennes de l'époque des Grands Moghols au Musée du Louvre.* — Un vol. in-40, 108 pp. de texte, 20 pl. en phototypie, 90 fr. — Leroux, 1929.

Ce catalogue constitue la thèse complémentaire de M. Stchoukine, et il est fort satisfaisant. Chacune des 160 notices donne la description concise de la composition, des costumes, des accessoires, de l'encadrement : les dimensions bien entendu ; le procédé ; la provenance. Seule la rubrique « école » est peu instructive. Toutes ces productions de l' « école moghole » sont en réalité très diverses : on y sent tantôt la tradition persane, essentiellement miniaturiste, tantôt la tradition indienne, beaucoup plus « peintre » — sans parler de l'influence européenne, que nous appellerions sans doute « réaliste » puisque sa convention nous est la plus familière — et souvent le mélange en toute proportion de ces divers courants. M. Stchoukine, qui est fort sensible au caractère proprement artistique des peintures qu'il étudie, n'a pas manqué de relever ces tendances multiples dans son introduction, et sans doute aussi dans sa thèse principale ; l'avenir lui permettra de débrouiller les fils de cet écheveau, et de subdiviser l' « école moghole » de façon à donner une consistance et une histoire à tant de sous-écoles qu'on devine dès maintenant.

Où l'auteur paraît avoir fait sérieusement progresser la science, c'est dans l'identification des personnages et des sujets : par exemple la visite de Jahângîr à l'ermite Jadrûp (n° 41) ; ʿbAd Allâh Quṭb Shâh de Golconde (n° 80) etc. ; ce sont des résultats extrêmement intéressants pour les spécialistes et même pour les profanes. qui grâce aux miniatures et aux mémoires verront peu à peu la cour de Jahângîr, par exemple, revivre avec le même relief que celle de Louis XIV.

J. B.

L'ancienne Qatna ou les ruines d'El-Mishrifé. Deuxième campagne de fouilles, 1927, par le Comte Du Mesnil du Buisson. Geuthner 1928.

Les fouilles sur le site de l'ancienne Qatna présentent d'autant plus d'intérêt qu'elles sont conduites par un fouilleur habile et précis.

Ce second volume nous apporte des confirmations intéressantes sur les résultats déjà exposés dans le premier et donne une stratigraphie précieuse

des travaux de recherche depuis l'époque des premiers établissements lithiques dans cette région. L'effort a porté, durant l'année 1927, sur la butte dite de l'Église où il a été mis au jour un sanctuaire dédié à Nin-Egal et trouvé un petit sphinx égyptien datant de la XII[e] dynastie ; comme tous les sites antiques, Qatna a subi des occupations successives et diverses.

Le plan du sanctuaire avec une *cella* bien délimitée a pu être relevé.

On ne pourrait reprocher à ce volume, très bien présenté, qu'une surabondance de mesures, d'orientations, de détails qui nuisent à la lecture du texte.

L. Ch. Watelin.

Annuaire du Monde musulman, statistique, historique, social et économique, rédigé par L. Massignon, 3[e] éd. Un vol. in-12, 482 pages. Leroux, 1929.

Ce compendium étonnant comprend maintenant six sections : généralités, index de la presse musulmane, liste des centres d'études islamiques, notices, vocabulaire technique, bibliographie.

La section du *vocabulaire* contient pour cette fois les noms des ordres religieux, sectes, etc. Les *notices* sont consacrées chacune à un pays ; je voudrais pouvoir en citer une quelconque *in extenso*, pour montrer combien elles sont instructives et intéressantes.

J. B.

Osvald Sirén. — *Histoire des Arts Anciens de la Chine* (suite). III. *La sculpture de l'époque Han à l'époque Ming*. IV. *L'Architecture*. Chaque vol. in-4°, env. 90 pages et 120 planches ; en souscr. : 250 fr. Van Oest, 1930.

Acharné chasseur de documents, l'auteur faisait un nouveau séjour en Chine pendant que s'imprimaient ici les quatre premiers volumes de son *Histoire des Arts*. S'ils demeurent entachés de quelques fautes matérielles (transcriptions, etc.) où l'on devine bien que l'auteur n'a pu lui-même corriger les épreuves, ils doivent. par contre, à la mobilité de M. Sirén quelque chose de frais, neuf, et vivant, un air de croissance et d'inachèvement qui est justement caractéristique de l'archéologie chinoise à l'heure actuelle. Pas plus que l'*Architecture* ne répète *The Walls and Gates of Peking*, *les Palais Impériaux de Pékin*, etc., la *Sculpture* ne fait en aucune façon double emploi avec *la Sculpture chinoise du* v[e] *au* xiv[e] *siècle* (1925) où l'auteur avait découpé son sujet d'une façon un peu arbitraire, laissant de côté les bas-reliefs Han (ce qui peut se défendre) et aussi toutes les statuettes funéraires, tous les petits bronzes animaliers, toutes les terres cuites. Dans le présent volume, toutes ces manifestations de la plastique chinoise sont représentées en proportions équitables, depuis les pourceaux funéraires des Tcheou jusqu'aux lions décoratifs des Ming. Parmi les plus belles planches, notons le lion de M. Gualino (pl. 7), les ours des collections Oppenheim, Gardner et Stoclet (pl. 21-23), plusieurs pièces de la collection O. S. (pl. 24-28), notamment l'admirable tête de cheval qui force les chevaux du Parthénon à passer au second rang ; le bœuf gisant de la collection Wannieck (pl. 34). On trouvera encore dans ce recueil quelques belles statues bouddhiques de l'époque Souei (pl. 62-80), une vingtaine de planches pour les chefs-d'œuvre un peu surfaits de l'époque T'ang, enfin quelques échantillons variés et amusants de la décadence. Le texte donne une bonne vue d'ensemble ; cependant s'il s'agissait d'établir de façon précise l'époque ou la provenance d'une tête bouddhique par exemple, le lecteur ne serait pas dispensé de se reporter à l'ouvrage de 1925.

Quant à *l'Architecture*, l'auteur ne cache pas qu'il se soit documenté principalement dans le nord de la Chine. Il a très bien ordonné ses matières ;

un grand nombre de figures au trait expliquent des particularités de construction d'autant plus difficiles à décrire verbalement que le vocabulaire technique occidental répond à des organes assez différents. On a dit que, dans cette Chine toujours paradoxale, la construction d'une maison commence par le toit : or, c'est exactement la méthode suivie par nos entrepreneurs modernes. Les formes de la charpente chinoise, où tout le gros effort est réservé à des pièces verticales ou horizontales, s'adapteraient fort bien, nous a-t-on dit, à la technique du ciment armé, qui doit éviter les arbalétriers obliques des fermes en fer.

La question de la voûte à claveaux est curieuse : comme l'aimant, l'imprimerie, la lentille, etc., il semble que ce soit une de ces inventions que les Chinois ont connues dès une haute époque et qu'ils n'ont pas su exploiter. Ils l'ont utilisée par exemple pour les revêtements en marbre des ponts; mais la partie essentielle du pont n'est qu'un simple encorbellement, selon le procédé enfantin de l'Orient tout entier.

L'auteur démontre, avec photographies à l'appui, que la fameuse incurvation du toit, bien loin d'être un souvenir de la tente du nomade comme on l'a souvent répété, est un apport méridional. Il aurait pu aussi invoquer les édifices à coins relevés (à la mode du Fou-nan?) qu'on trouve représentés sur les monuments khmers primitifs (lesquels sont déjà trop indianisés pour offrir eux-mêmes cette caractéristique). C'est une mode qui s'est introduite dans la Chine proprement dite à partir des T'ang seulement. On pourrait noter que certains vases de bronze de forme traditionnelle (*tsouen*, etc.), attribués à l'époque T'ang, présentent eux aussi des arêtes qui se redressent vigoureusement vers le ciel. Quant à la toiture brisée, elle se rencontre partout où l'on emploie les colonnes de bois. Peut-être l'étude des principes magiques éclairerait-elle quelques détails : le relèvement des arêtiers par exemple ne serait-il pas dû au souci d'éviter qu'on puisse se trouver menacé par une pointe?

Comme M. Sirén a soin d'en avertir le lecteur, une étude de l'architecture chinoise à travers les siècles ne saurait mener loin, parce qu'on ne voit pas la technique progresser, tout au contraire, et que les mêmes formes se répètent indéfiniment. Nous souhaitons que l'auteur puisse faire plus tard, à la faveur d'un état politique moins agité, une étude pour ainsi dire géographique de l'architecture chinoise et nous montrer ses variantes provinciales de Lan-tcheou à Formose et de Séoul à Hué. Il est probable qu'on verrait s'en dégager quelques idées générales assez fécondes.

Envisagé comme simple livre d'images, ce volume n'est certes pas moins captivant que ses prédécesseurs. Quoi de plus amusant que les méandres de la Grande Muraille (pl. 1), que les coins pittoresques de Sou-tcheou (pl. 18, 98, etc.) et de Ts'iuan-tcheou (pl. 19, 27 B), que les rues et les beffrois de Si-ngan fou, de Hien-yang, de Ta-t'ong fou, de Pékin, que les pagodes, les ponts, les kiosques fantaisistes? Presque tous les clichés ont été pris par l'auteur, et son talent de photographe à lui seul mériterait notre admiration et notre reconnaissance.

J. B.

CARL HENTZE. — *Lettre ouverte à M. Paul Pelliot*. Anvers, 1930, in-4°, 32 pages.

C'est une réponse à la *Lettre ouverte* que j'ai publiée *supra*, pp. 103-122. Je maintiens tranquillement et doublement ce que j'ai dit. Une seule remarque. J'ai parlé, à propos de l'Introduction de mes *Jades archaïques de Chine*, de « 35 pages in-folio de justification serrée ». M. Hentze a compris que je disais y avoir donné une « justification serrée » de mes opinions. « Justification » est un terme de typographie qui s'applique à la composition matérielle du texte.

P. PELLIOT.

Le gérant : PAUL-LOUIS COLLON.

ILLUSTRATIONS DE LA KṚṢṆA-LĪLĀ

Kṛṣṇa, le bouvier divinisé de Mathurā, est une des figures les plus populaires du panthéon hindou. Ses exploits héroïques et amoureux ont été maintes fois chantés et fixés par l'image. Depuis l'époque Gupta on peut citer des sculptures qui empruntent leur sujet à la légende de Kṛṣṇa. Dans sa *Hindu Iconography*, Gopinatha Rao énumère de nombreuses scènes krishnaïtes, qui se retrouvent dans la sculpture, stéréotypées en types de composition immuables.

On y voit, par exemple, Kṛṣṇa représenté en sa qualité de cocher d'Arjuna, proclamant la Bhagavadgītā (*Pārthasārathi*) ; ou de jeune homme dont la force prodigieuse soulève le mont Govardhana pour abriter les bergers et les troupeaux d'une tempête de pluie déchaînée par Indra (*Govardhanadhara-Kṛṣṇa*) ; ou charmant les bergers, les bergères et les bestiaux par les sons de sa flûte (*Gāna-Gopāla* ou *Veṇu-Gopāla*). On voit encore plus souvent Kṛṣṇa enfant, dansant de joie d'avoir réussi à voler une motte de beurre (*navanītanṛttamūrti*) ou se livrant aux ébats de son triomphe sur la tête du démon-serpent Kāliya, et lançant sa jambe en l'air (*Kāliyāhimarddaka-Kṛṣṇa*). D'amusantes petites statuettes nous le montrent rampant à quatre pattes, une motte de beurre à la main (*Bālakṛṣṇa*), ou étendu sur le dos sur une feuille de figuier, et fourrant son orteil dans sa bouche (*vaṭapatraśāyin*).

Mais, dans la peinture, la légende de Kṛṣṇa s'offre à nous sous des aspects encore plus variés que dans les bronzes. Les miniaturistes du Rajputāna et de l'Himalaya panjābi en ont fait leur sujet favori ; ils se plaisaient particulièrement à représenter un trait de la légende qui demeure ignoré de la littérature ancienne : celui des amours de Kṛṣṇa et de la belle bergère Rādhā. C'est précisément le thème qu'entonne avec tant de chaleur la poésie du bas moyen âge : est-il besoin de rappeler les noms de Jayadeva (XIIe siècle), de Vidyāpati, d'Umāpati et de Caṇḍīdāsa (XIVe-XVe siècle) ? A côté des innombrables *Rādhā-Kṛṣṇa*, nous rencontrons des séries entières d'illustrations de la légende de Kṛṣṇa qui comprennent tous les épisodes importants. Le Museum für Völkerkunde de Berlin, par exemple, possède, outre de nombreuses miniatures isolées, deux manuscrits richement ornés de peintures de l'anthologie vishnouite intitulée *Pañcaratna ;* ils remontent au commen-

cement du XIXe siècle. Chacun d'eux contient une vingtaine de miniatures hors texte représentant des épisodes de la vie de Kṛṣṇa, conformes aux descriptions du *Bhāgavata-Purāṇa* ; ainsi toute la légende s'anime sous nos yeux.

Nous y voyons le roi Kaṃsa, l'épée à la main, vis-à-vis de sa sœur Devakī et de son époux Vasudeva. Kaṃsa a entendu une voix prophétique l'avertir que le huitième fils de Devakī le mettrait à mort. Il a envie de tuer sa sœur sans plus tarder ; il se laisse attendrir par la promesse de Devakī et de Vasudeva de lui livrer tous leurs enfants. Effectivement on lui livre les six premiers fils. Le septième est Balarāma. Un miracle transporte l'enfant avant sa naissance du sein de Devakī dans celui de Rohiṇī, autre épouse de Vasudeva qui demeure auprès des bergers de Gokula (Mahaban). Le voilà sauvé : le berger Nanda se charge de l'élever. Le fils suivant, c'est Kṛṣṇa, incarnation du grand dieu Viṣṇu. Vasudeva sauve ce nouvel enfant en l'apportant aussitôt né chez son ami le berger Nanda, et en l'échangeant contre la fillette qui vient de naître à ce dernier. Voici une scène de cet épisode (pl. XLIX *a*). A droite on aperçoit Devakī couchée sur son lit ; elle vient de remettre l'enfant nouveau-né, Kṛṣṇa (le « noir »), à son époux qu'elle exhorte à la prudence. A gauche, Vasudeva emportant l'enfant sur son bras traverse la ville de Mathurā (Muttra). Les démons postés par Kaṃsa en sentinelles sont endormis. Vasudeva atteint sans encombre Gokula ; l'échange des enfants a lieu, et Kṛṣṇa grandit parmi les bergers, dans la maison de Nanda et de son épouse Yaśoda. Le garçonnet ne tarde pas à accomplir des exploits inouïs aux dépens de plusieurs démons que le roi Kaṃsa, toujours méfiant, a dépêchés contre lui. Le danger qui le menace d'abord dès les premières semaines de sa vie, c'est que le démon femelle Pūtanā donne au nourrisson ses mamelles gonflées de poison. Mais l'enfant, comprenant ses mauvaises intentions, lui presse les seins de ses menottes tant et si bien que la diablesse tombe morte.

Cet exploit est suivi de nombreuses victoires remportées sur des démons à l'aspect de bêtes, sur Baka, sur Ariṣṭa, sur Keśin, sur Agha, victoires qui sont toutes représentées par les peintres. Kṛṣṇa fait l'orgueil de ses parents adoptifs et des habitants du village. On lui pardonne sa gourmandise et autres espiègleries enfantines, qui sont dépeintes avec amour. Devenu grand, Kṛṣṇa se lance dans les aventures galantes ; il est l'irrésistible favori des femmes. Notre planche XLIX *b* le montre bien. On voit les bergers ramener les vaches à la nuit tombante. Kṛṣṇa, jouant de la flûte, marche au milieu de ses camarades exubérants derrière le troupeau ; quelques femmes qui se trouvent sur la route ne peuvent s'empêcher de tourner vers lui des yeux enamourés, ou de faire les simagrées de la pudeur.

Une série de huit miniatures pahāṛī au musée de Berlin mérite par ses détails et son style d'être examinée de plus près. Elles sont d'assez haute époque; à en juger par les critères du style, elles remontent à la première

a



b

a. - *Miniature pahârî. Début du XIXe siècle.* Vasudeva emporte Krishna nouveau-né pour le mettre en sûreté.

b. - *Miniature pahârî. Vallée de Kangra. Début du XIXe siècle.* Les bouviers ramènent

moitié du XVIIᵉ siècle. Nous pouvons les attribuer à l'école de Jammū. Elles sont entrées dans notre musée par l'intermédiaire de deux collectionneurs indépendants (Jagor et Leitner), mais elles se ressemblent tant par l'exécution qu'elles doivent être de la même main, ou tout au moins de la même école. Au verso de chacune d'elles se lisent quelques vers sanskrits du *Bhāgavata-Purāṇa ;* il suffit de les identifier pour avoir l'explication certaine du sujet représenté.

Le théâtre de l'action est toujours à Mathurā (actuellement Muttra) et dans ses environs. C'est à Mathurā même, la ville natale de Kṛṣṇa, que nous ramène la miniature nᵒ 1 (pl. L *a*). Nous y voyons les palais de la capitale : bâtiments blancs, relativement simples, au toit plat surmonté de petits pavillons isolés qui constituent l'étage supérieur. Leur style rappelle les constructions d'Akbar à Faṭhpur Sīkrī. Les murs sont fort peu ornés : quelques niches servent à ranger les ustensiles ménagers et les fruits.

Les miniatures 5 et 6 (pl. LII) nous montrent Gokula (Gokul), le village de bergers au bord de la Yamunā (Jumna) où Kṛṣṇa passe sa jeunesse. On remarque sur la planche LII *b* les humbles maisonnettes de pisé couvertes en chaume, construites sur plan rectangulaire, la porte ordinairement placée au milieu d'un côté long. Tout près du toit, le mur est percé de petites fenêtres carrées qui ne servent qu'à la ventilation. Les maisons de brahmanes de la planche LII *a* sont un peu plus luxueuses. A la partie supérieure des murs il y a des niches destinées aux ustensiles de ménage, et près des niches on aperçoit des surfaces carrées remplies de dessins qui ne sont pas autre chose que les claires-voies des fenêtres, réalisées de façon décorative.

Toutes les autres scènes se passent en pleine campagne, aux environs de Gokul, et plus en amont, à Vṛndāvana (Brindāban), théâtre des amours de Kṛṣṇa. Toutes nous présentent la vue d'une berge couverte d'un gazon vert, et de vieux arbres noueux. La végétation est luxuriante ; les arbres à fleurs ou à fruits croissent souvent branche à branche et un écheveau de lianes pend de leur cime. Un paysage plus étendu s'ouvre à nous dans les miniatures 3 et 4 (planche LI). Il est construit par plans superposés : le plus éloigné atteint presque le bord supérieur et ne laisse au ciel qu'une étroite bande.

Les couleurs, surtout celles du paysage, sont finement déclinées. Dans le rendu des bois et des prairies dominent les tons verts : depuis le vert-jaunâtre clair et vert-olive jusqu'au plus frais vert-bleu et vert-grisâtre. Dans les scènes villageoises sont employées de puissantes couleurs jaunes et brunes. Les personnages sont habillés en couleurs gaies ; le ton des vêtements, ton rompu le plus souvent, demeure clair et lumineux. Celui qu'on rencontre le plus fréquemment est un rouge-laque savoureux et profond : il sert non seulement aux vêtements, mais encore aux houlettes des bergers et aux claires-voies des palais de Mathurā. Une couleur particulièrement belle est le ton jaune d'œuf éclatant et sonore, que le peintre

emploie surtout pour la *dhotī* de Kṛṣṇa. Le bleu ne sert guère que dans les mélanges ; à l'état pur il ne se rencontre que pour représenter le teint de Kṛṣṇa.

Un rôle assez important est réservé aux couleurs métalliques, argent et or. L'argent sert à rendre les eaux de la Yamunā, et les vagues sont légèrement gravées dans la feuille de métal. Cet argent est aujourd'hui fortement oxydé, et par endroits il a disparu, de sorte qu'en fait il a l'air tout simplement d'une couleur grise. L'or est employé encore plus fréquemment, mais toujours de façon discrète et sans tirer l'œil. Étalé en couche très mince, il est d'un ton mat et sourd. Il est surtout abondant sur la miniature 3 (pl. L *a*) où toute la nappe de feu est dorée, puis cernée et modelée au moyen d'une couleur rouge. Fait remarquable : la lune est toujours figurée en or, mais les étoiles en argent. L'or sert aussi à rehausser les draperies : il fait des dessins sur l'étoffe, il souligne les extrémités et les bords des châles et des écharpes ; il est aussi employé pour rendre les ustensiles métalliques, coupes, aiguières, etc., et enfin, pour figurer les bijoux : colliers, bagues, bracelets de bras et de chevilles que portent les personnages, ou encore les couronnes de Kṛṣṇa et de Rāma. Les pierreries sont rendues par la couleur appropriée ; les parures de pierres blanches et de perles, par un blanc couvrant piqué d'une main légère.

Pour attribuer nos miniatures au pays de Jammū, nous nous basons sur certaines particularités de la composition et sur des comparaisons de styles. L'indice le plus important, ce sont les trois fleurs de lotus fraîches fixées sur les pointes de la couronne de Kṛṣṇa et de Rāma. Cette parure de lotus se rencontre, semble-t-il, uniquement dans les miniatures de Jammū, et lorsqu'il s'agit de Kṛṣṇa d'une façon à peu près constante. Coomaraswamy indique que la coutume de porter des fleurs fraîches dans le turban est confinée aux contreforts de l'Himalaya (*Geschichte der indischen... Kunst*, p. 146).

En outre, on remarque dans nos miniatures une manière paysagiste qui rappelle fort la série d'illustrations pour le *Rāmāyaṇa*, que Coomaraswamy a plusieurs fois reproduites, et notamment dans le *Catalogue* (M. F. A. de Boston), tome V, *Rajput Paintings* (pl. X sqq.). La superposition des plans de terrain est la même. Nous y trouvons notamment les mêmes vieux arbres au tronc noueux, à la ramure étalée et tout ébouriffée de lianes. Le rendu de l'eau avec ses indications de vagues est également apparenté à celui de nos miniatures ; la reproduction ne rend malheureusement pas ce détail. Assurément il y a une caractéristique de beaucoup de peintures du Jammū, le crâne haut et pointu, le front fuyant des personnages, qui ne se rencontre pas sur celles que nous étudions ; le fait n'a pas beaucoup de poids, attendu qu'on connaît aussi des miniatures de Jammū qui ne présentent pas cette particularité, par exemple la série du

Rāmāyaṇa que nous venons de citer et une autre peinture de la collection Coomaraswamy dont nous parlerons tout à l'heure.

Le vêtement offre une particularité qui semble, elle aussi, indiquer le Jammū comme lieu de provenance. Toutes les miniatures de cette région, et les nôtres également, nous montrent les boléros des femmes (*colī*). décolletés par-devant en pointe si longue que c'est tout juste si les deux côtés de la *colī* arrivent à se rencontrer tout à fait en bas. Le décolleté est bordé d'une riche guimpe, qui dans l'interprétation du peintre ressemble à une rangée de demi-cercles superposés.

Certaines particularités de costume peuvent aussi nous aider à situer nos peintures dans l'ordre chronologique. Coomaraswamy reproduit (*H. I. I. A.*, pl. LXXXVII, fig. 267) une miniature de Jammū qu'il date de 1625. On y remarque des costumes tout pareils à ceux de nos miniatures. La *dhotī* du serviteur a la même forme qu'ici celle de Kṛṣṇa et de Rāma.

Le turban de ce personnage est enroulé exactement de la même façon que le turban de nos figures masculines. Dans le costume des femmes la concordance est encore plus frappante. Les formes de la jupe, du voile, de la parure, les chevelures découvertes, la *colī* extrêmement courte, sont tout à fait pareilles. A vrai dire, nos peintures ne montrent pas les bizarres petits revers qu'on remarque sur le côté du sein, mais ils ne sont pas d'usage constant, même dans la région de Jammu. Ici comme là, on est frappé de l'usage abondant de glands et de pompons noirs fixés aux bracelets de bras et de poignet, ainsi que par-devant à la taille. Même les hommes se montrent parfois parés de ces pompons sur nos miniatures ; on les retrouve encore sur le coussin où s'appuie le prince de la miniature 1 (pl. L *a*). D'après Coomaraswamy, *Catalogue* V, page 37, ils constituent une caractéristique nette du costume ancien au début du XVIIe siècle. D'ailleurs, l'association de la *colī* et de la jupe chez les femmes de Jammū serait à elle seule un indice d'ancienneté, ainsi que la simplicité relative d'une bijouterie peu abondante. A partir du milieu du XVIIe siècle, les femmes de Jammū portent presque constamment une robe longue, ouverte par-devant, et là-dessous un pantalon étroit ; leurs bijoux deviennent fort riches, surtout sur le front et aux pieds. Dans la peinture n° 6 (pl. LIII, *b*) deux bergères, la première et la dernière du groupe qui s'approche du Kṛṣṇa, portent, par dérogation à la mode courante, un foulard sur la tête en plus du voile transparent (*sārī*). Un foulard tout à fait analogue sur une miniature de Jammū (XVIIe siècle) a été étudié en détail par Gœtz (*Münchner Jahrbuch f. bild. Kunst*, 1923, Heft II, p. 70). Il le tient pour spécial au Jammū et pour particulièrement ancien ; il le rattache par les influences persanes au costume féminin de l'époque timouride (XVIe siècle). Cette thèse nous paraît assez plausible.

Les hommes de haute condition portent de longues robes (*jāma*) qui se ferment du côté gauche, conformément à la mode rajpoute et contrairement à celle des Moghols de l'époque. On peut comparer nos *jāma* à ceux de deux

miniatures reproduites par Coomaraswamy, *Catalogue*, V, planche XX, et attribuées par lui au début du XVII[e] siècle : on y voit deux jeunes gens assis face à face, exactement dans la même pose que les personnages de notre miniature n° 1 (pl. L *a*). Ils portent la même ceinture à bouts assez courts.

Les autres archaïsmes que sont la composition en ordre superposé, et les particularités de l'architecture, ont été mentionnés plus haut. La finesse du coloris, la manière générale, l'emploi délicat de la dorure confirment les données du costume et nous engagent à dater ces peintures d'un peu avant le milieu du XVII[e] siècle (1).

Miniature 1. Planche L *a*. — M.V.B. IC 5617. La peinture seule : 0 m. 28 × 0 m. 21.

A droite : *Audience du roi Kaṃsa*. A gauche : *Rencontre de Vasudeva et de Nanda*.

La composition comporte deux scènes qui se passent l'une et l'autre sous des portiques de palais ; des tapis sont étendus sur le sol. Les palais sont entourés de murs. Au milieu un trait sec délimite les murs et les deux scènes.

Dans celle de droite, nous voyons, assis devant la porte du palais, un prince portant le poignard (*kaṭṭāra*) à la ceinture, et s'appuyant sur un gros traversin de couleur verte. Derrière lui se tient un serviteur portant le chasse-mouches en queue de yak. Plus à gauche, un groupe de sept hommes. Six d'entre eux sont assis sur le tapis ; le septième est debout. Il porte très ostensiblement un bouclier et un large sabre enveloppé dans un fourreau. Tous ces hommes parlent au prince en gesticulant. Quelle est la circonstance que le peintre a voulu représenter ? On ne saurait la reconnaître du premier coup. A coup sûr le prince n'est autre que le roi Kaṃsa. Il est probable qu'il a réuni le conseil de ses confidents et que ceux-ci lui proposent de mettre à mort tous les enfants jusqu'à l'âge de dix jours inclusivement (*Bhāgavata-Purāṇa*, X, chap. IV, 29 sqq.). Le lieu de l'action est Mathurā.

Dans la scène de gauche, deux hommes causent, assis en tête à tête. D'après les ślokas du verso, nous avons ici l'illustration d'un passage du *Bhāgavata-Purāṇa*, X, chap. V, 20-21, 29, 31-32. En voici le texte et la traduction :

vasudeva upaśrutya bhrātaraṃ nandam āgataṃ |
jñātvā dattakaraṃ rājñe yayau tadavamocanaṃ || 20 ||
taṃ dṛṣṭvā sahasotthāya dehaḥ prāṇam ivāgataṃ |
prītaḥ priyatamaṃ dorbhyāṃ sasvaje premavihvalaḥ || 21 |
nanda uvāca ||

(1) On ne voit pas bien pour quelles raisons Gœtz, dans son *Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Grossmoghulzeit*, 1930, planche 3, figure 6, attribue la miniature 5 de notre série au début du XIX[e] siècle. Il s'agit peut-être d'une simple faute d'impression.

a

b

Miniatures pahârî du XVIIe siècle. Série provenant du Jammû.

a. - N° 1. *A droite :* Audience du roi Kamsa ; - *à gauche :* Rencontre de Vasudeva et de Nanda.

aho te devakīputrāḥ kaṃsena bahavo hatāḥ |
ekāvaśiṣṭāvarajā kanyā sāpi divaṃ gatā || 29 ||
vasudeva uvāca ||
karo vai vārṣiko datto rājñe dṛṣṭā vayaṃ ca vaḥ |
neha stheyaṃ bahutithaṃ santy utpātāś ca gokule || 31 ||
śrīśuka uvāca ||
iti nandādayo gopāḥ proktās te śauriṇā yayuḥ |
anobhir anaḍudyuktais tam anujñāpya gokulam || 32 ||

« Vasudeva apprit l'arrivée de son frère Nanda, et après avoir su qu'il avait payé le tribut au roi, il se rendit au lieu de dételage (20). [Nanda] l'aperçut et se leva vivement comme le corps auquel la respiration est [re]venue. Plein de joie, il embrassa à deux bras le tendrement aimé, il était tout ému d'affection (21). Nanda dit : « Hélas ! les nombreux fils que « tu as eus de Devakī ont été tués par Kaṃsa, et la fillette qui vient de naître, « la seule qui restât, est partie pour le ciel (29). »

« Vasudeva dit : « Le tribut annuel a été payé au roi, et tu m'as vu ; c'est « pourquoi ne tarde plus, il se passe des choses étranges à Gokula (31). » Suka dit : Ainsi parla le fils de Śūra à Nanda et aux autres bergers, et ceux-ci, après avoir pris congé de lui, s'en retournèrent à Gokula sur leurs chariots attelés de bœufs (32). »

L'identification des deux personnages est un peu malaisée, attendu qu'aucun signe extérieur de leur condition ne les différencie. Il est probable qu'on peut reconnaître Nanda dans le vieillard à barbe blanche, car dans la 3e miniature de la série, un homme à barbe blanche représente de façon certaine ce même Nanda. Selon le texte, et surtout d'après l'expression *avamocana*, il faudrait voir dans le théâtre de cette entrevue non pas un palais, mais un caravansérail où les bergers dételent leurs bœufs.

2. Pl. XLIX *b*. — M.V.B. IC 33.105. La peinture seule : 0 m. 276 × 0 m. 209.

Kṛṣṇa prenant un repas avec les bergers sur une île de la Yamunā.

Au centre de la composition, Kṛṣṇa, entouré de sept jeunes bergers, est assis sur l'herbe verte. A droite et au fond, la pelouse est limitée par des troncs d'arbres épais et noueux portant de hautes et larges frondaisons ; à gauche, séparé de la scène du banquet par des rochers, le troupeau de vaches s'éloigne en paissant. Au premier plan s'étale une bande d'eau.

Cette peinture illustre quelques vers du *Bhāgavata-Purāṇa*, X, chapitre XIII, où il est raconté que Kṛṣṇa mène ses compagnons sur une île de la rivière. Là ils prennent leur repas, et ce faisant oublient de surveiller les vaches. Au verso on trouve les vers 8-11 que voici :

kṛṣṇasya viṣvak pururājimaṇḍalair abhyānanāḥ phulladṛśo vrajārbha- [*kāḥ* |
sahopaviṣṭā vipine virejuś chadā yathāmbhoruhakarṇikāyāḥ || 8 ||

kecit puṣpair dalaiḥ kecit pallavair aṅkuraiḥ phalaiḥ |
śigbhis tvagbhir dṛṣadbhiś ca bubhujuḥ kṛtabhājanāḥ || 9 ||
sarve mitho darśayantaḥ svasvabhojyarucim pṛthak |
hasanto hāsayantaś cābhyavajahruḥ saheśvarāḥ || 10 ||
bibhrad veṇuṃ jaṭharapaṭayoḥ śṛṅgavetre ca kakṣe
vāme pāṇau masṛṇakavalam tatphalāny aṅguliṣu |
tiṣṭhan madhye svaparisuhṛdo hāsayan narmabhiḥ svaiḥ
svarge loke miṣati bubhuje yajñabhugbālakeliḥ || 11 ||

« Groupés autour de Kṛṣṇa en plusieurs rangées, les garçons de Vraja (Braj) étaient assis ensemble dans le bois, le visage tourné vers lui, les yeux grand ouverts : ils rayonnaient comme les pétales autour d'une capsule de lotus (8). Les uns prirent des fleurs ou des feuilles pour vaisselle ; les autres des bourgeons, des pointes, des fruits, des vrilles, des écorces, ou de grosses pierres et ils mangèrent ainsi (9). Chacun d'eux fit goûter aux autres la saveur particulière de leur nourriture accoutumée ; ils rirent, firent rire les autres et mangèrent leur repas en compagnie du Seigneur (10). Portant la flûte entre le corps et la ceinture, le cor et le bâton sous l'aisselle, dans la main gauche une bouchée de nourriture et de l'onguent de racine de poivrier sur les doigts, [Kṛṣṇa] se tenait au milieu de ses amis groupés en cercle et les faisait rire par ses plaisanteries. Ainsi lui qui d'ordinaire se repaît des sacrifices, mais qui aujourd'hui se livrait à des jeux d'enfants, prit son repas sous le regard des êtres célestes (11). »

Le texte et les illustrations sont d'accord. Sur le sol, devant les garçons, sont posées toutes sortes de vaisselles en fleurs, en feuilles, en écorce, contenant des mets variés. Au-dessous de ces mets, des symboles d'heureux présage (indiscernables sur la photographie) apparaissent : ce sont des dessins variés, en étoiles et en fleurs. Le garçon du premier plan à droite plonge la main dans son assiette de feuillage ; celui qui est derrière met l'index à la bouche pour goûter, le suivant semble vouloir attraper au vol la friandise que lui lance un convive de la rangée de gauche ; le dernier se retourne, parce qu'il a manqué le morceau qu'on lui jetait et qu'il devra le ramasser dans l'herbe. Les garçons assis à la gauche du spectateur font aussi le mouvement de lancer ou d'attraper quelque chose. Kṛṣṇa lui-même tient une friandise (?) dans la main droite. De la gauche il porte la houlette que possèdent aussi les autres jeunes gens ; il a repoussé derrière son bras gauche son cor de bouvier.

3. Pl. LI *a*. — M.V.B. IC 33,103. La peinture seule 0 m. 279 × 0 m. 204.

Kṛṣṇa avale les flammes de la forêt en feu.

Un lac de feu remplit le centre de la composition. Des flammes s'élèvent



a

b

Miniatures pahârî du XVII[e] siècle. Série provenant du Jammû.

a. - N° 3. Krishna avale le feu qui consume la forêt.

dans toutes les directions, une fumée noire monte vers le ciel ; à droite et à gauche les bêtes de la forêt s'enfuient épouvantées : ce sont des lièvres, des chacals, une antilope, un sanglier et un lion.

Complètement cernés par la nappe de feu, et sans aucune possibilité d'échapper au péril, de droite et de gauche les bergers et les troupeaux viennent se serrer peureusement autour de Kṛṣṇa. Angoissés, des hommes et des femmes, et même Balarāma reconnaissable aux lotus piqués sur sa couronne à pointes, se pressent les mains devant le visage pour ne pas voir le feu. A droite de Kṛṣṇa on voit un homme, deux femmes et un jeune berger.

L'homme se distingue par sa barbe blanche et sa longue robe, sous laquelle il porte des pantalons étroits ; une des femmes est aussi caractérisée par ses cheveux gris et son air âgé ; il n'est donc pas douteux que le peintre ait voulu représenter Nanda et Yaśoda, les parents adoptifs de Kṛṣṇa. A gauche se tiennent Balarāma et deux jeunes bouviers. Kṛṣṇa avale les flammes, en tenant les mains devant sa bouche comme s'il aspirait de l'eau.

Le sauvetage des bergers dans l'incendie de la forêt est décrit dans le *Bhāgavata-Purāṇa*, X, chap. XVII. Au verso de notre miniature sont cités les ślokas 23 (2[e] vers) à 25, dont voici le texte et la traduction :

> [*kṛṣṇa kṛṣṇa mahābhāga he rāmāmitavikrama* |]
> *eṣa ghoratamo vahnis tāvakān grasate hi naḥ* || 23 ||
> *sudustarān naḥ svān pāhi kālāgneḥ suhṛdaḥ prabho* |
> *na śaknumas tvaccaraṇaṃ saṃtyaktum akutobhayaṃ* || 24 ||
> *itthaṃ svajanavaiklavyaṃ nirīkṣya jagadīśvaraḥ* |
> *tam agnim apibat tīvram ananto 'nantaśaktidhṛk* || 25 ||

« [Kṛṣṇa ! Kṛṣṇa ! l'Élu ! O Rāma, héros incommensurablement fort !] Cet effroyable feu va nous dévorer, nous qui t'appartenons (23). Protège-nous, Seigneur, tes amis, contre ce feu mortel auquel il est difficile d'échapper ! (24). » Quand le Seigneur du monde vit ses gens dans une telle angoisse, il but le feu violent, lui, l'Infini, qui dispose d'une puissance infinie (25). »

4. Pl. LI *b*. — M.V.B. IC. 5618 *a*. La peinture seule : 0 m. 275 × 0 m. 207.

Les ébats joyeux des jeunes bouviers.

Sur la rive d'un fleuve nous voyons les amusements de Kṛṣṇa, de Balarāma et de cinq autres jeunes gens. L'un d'eux, un peu en arrière, tient une fronde de la main droite et se dispose à lancer la pierre. Les autres garçons jouent au premier plan : les uns, dans l'eau peu profonde de la prairie en partie inondée ; les autres, sur l'étroite grève qui sépare la prairie de la berge. (La reproduction ne montre pas bien la partie inondée de la prairie.)

A gauche, deux des jeunes gens ont ôté leurs châles et aussi leurs couvre-chefs, de sorte qu'on voit leur crâne rasé à l'exception d'une touffe de che-

veux à l'occiput. Ils s'affrontent pour lutter. A côté, un autre bouvier fait des acrobaties et marche sur les mains. Plus à droite se tient Balarāma portant de la main droite une hampe fleurie et de la gauche son bâton de bouvier. Tout à fait au premier plan, au bord de la rivière, un jeune homme attrape des bestioles aquatiques. Il a déjà pris au lacet deux grenouilles et une tortue. Derrière lui, Kṛṣṇa patauge joyeusement dans l'eau peu profonde ; il tient de la main gauche une hampe fleurie et de la droite un petit bâton. Il regarde les ébats de ses compagnons.

C'est l'illustration du *Bhāgavata-Purāṇa*, X, chap. XVIII. Au verso sont cités les ślokas 9 (2ᵉ vers) et 10 que voici :

[prabālabarhastabakasragdhātukṛtabhūṣaṇāḥ |]
rāmakṛṣṇādayo gopā nanṛtur yuyudhur jaguḥ || 9 ||
kṛṣṇasya nṛtyataḥ kecij jaguḥ kecid avādayan |
veṇupāṇitalaiḥ śṛṅgaiḥ praśaśaṃsur athāpare || 10 ||

« Rāma, Kṛṣṇa et les autres bouviers, parés de jeunes pousses, de plumes de paon, de bouquets de fleurs, de guirlandes ou de minéraux, dansèrent, luttèrent et chantèrent (9). Et pendant que Kṛṣṇa dansait, les uns chantaient, d'autres faisaient l'accompagnement avec leur flûte, la paume de leurs mains, ou leurs cors, et d'autres encore applaudissaient à grands cris (10). »

5. Pl. LII *a*. — M.V.B. I C. 5616. La peinture seule : 0 m. 274 × 0 m. 205.

Les bouviers demandent aux femmes des brahmanes de la nourriture pour Kṛṣṇa qui a faim.

A droite nos regards pénètrent dans une maison couverte de chaume dont le mur antérieur est censé être transparent. Trois femmes sont occupées à préparer les mets. Celle de droite pétrit la pâte dans un plat et la rassemble en boule, pour que sa voisine puisse y verser le liquide d'une coupe. La troisième, assise devant le foyer, où quelque chose cuit dans un pot, coupe un fruit. Dans une maison analogue immédiatement à gauche de la première, il n'y a que deux femmes assises. L'une roule la pâte, l'autre en fait des boulettes ; à droite une poêle chauffe sur le feu.

Devant chacune de ces deux maisons se tient un jeune bouvier gesticulant pour mendier.

Toute cette partie de la peinture est expliquée par les ślokas 15 et 16 du *Bhāgavata-Purāṇa*, X, chap. XXIII, qui sont copiés au verso. Les voici :

gatvātha patnīśālāyāṃ dṛṣṭvāsīnāḥ svalaṃkṛtāḥ |
natvā dvijasatīr gopāḥ praśritā idam abruvan || 15 ||
namo vo viprapatnībhyo nibodhata vacāṃsi naḥ |
ito 'vidūre caratā kṛṣṇeneheṣita vayaṃ || 16 ||

« Alors les bergers se rendirent aux maisons des femmes sur la place

a



b

Miniatures pahârî du XVIIe siècle. Série provenant du Jammû.

a. - N° 5. Les bouviers demandent aux femmes des brahmanes de la nourriture pour Krishna.

b. - N° 6. Les femmes sont attirées par Krishna à la danse râsa.

du sacrifice, y virent assises les bellement parées, s'inclinèrent devant les épouses des deux fois nés et dirent poliment (15) : « Salut à vous, femmes de brahmanes, écoutez nos paroles : nous sommes envoyés par Kṛṣṇa qui séjourne non loin d'ici. »

Une deuxième scène que nous n'avons pas encore étudiée, dans la partie gauche de la même miniature, n'est pas expliquée par le passage cité. Ici nos regards plongent dans une chambre où une femme est affalée sur le sol, les membres ligotés. Devant la porte un homme s'approche pour la surveiller. C'est l'illustration d'un détail qui vient peu après au cours du même épisode. La légende raconte en effet qu'à la prière des bouviers, toutes les femmes s'empressent d'apporter à Kṛṣṇa des friandises de toutes sortes. Un des brahmanes, voulant retenir sa femme, a dû la ligoter (*Bhāgavata-Purāṇa*, X, chap. XXIII, 34).

6. Pl. LII *b*. — M.V.B. IC. 5615. La peinture seule : 0 m. 276 × 0 m. 206.

Kṛṣṇa attire les femmes à la danse du Rāsa.

C'est le soir ; à gauche la lune s'est levée au-dessus du village des bouviers. Tout à fait à droite, hors du village, Kṛṣṇa se tient sous un arbre dans une pose affectée. Six femmes, portant des hampes fleuries et des friandises, s'avancent vers lui avec des gestes passionnés. La première du groupe est peu vêtue ; elle ne porte pas le boléro (*colī*) ; de son bras droit elle retient l'extrémité de son voile transparent. Dans le village à gauche, deux autres femmes tournent toute leur attention vers Kṛṣṇa sans s'occuper de ce qui les entoure. L'une oublie de traire sa vache et d'écarter le veau qui la tette. L'autre, tout à fait à gauche, se détourne du foyer où le repas cuit dans un pot, et n'écoute pas l'homme agenouillé à ses pieds qui paraît lui adresser de tendres objurgations.

Il s'agit du passage du *Bhāgavata-Purāṇa*, X, chap. XXIX : le commencement du jeu de Rāsa (*Rāsakrīḍārambha*).

Par une belle soirée d'automne, Kṛṣṇa veut se livrer aux jeux de l'amour et il se met à chanter. Les jeunes femmes du voisinage l'entendent, laissent là leurs travaux, et accourent vers lui sans plus se soucier de leurs devoirs d'épouses et de ménagères.

Les vers inscrits au verso sont tirés du début du chapitre, et figurent dans le texte sous les numéros 1 à 5 :

[*śrīśuka uvāca*]

bhagavān api tā rātrīḥ śaradotphullamallikāḥ |
vīkṣya rantum manaś cakre yogamāyām upāśritaḥ || 1 ||
tadoḍurājaḥ kakubhaḥ karair mukham
prācyā vilimpann aruṇena śantamaiḥ |
sa carṣaṇīnām udagāc chuco mṛjan
priyaḥ priyāyā iva dīrghadarśanaḥ || 2 ||

dṛṣṭvā kumudvantam akhaṇḍamaṇḍalaṃ
ramānanābhaṃ navakuṅkumāruṇaṃ |
vanaṃ ca tat komalagobhir añjitaṃ
jagau kalaṃ vāmadṛśāṃ manoharaṃ || 3 ||
niśamya gītaṃ tad anaṅgavardhanaṃ
vrajastriyaḥ kṛṣṇagṛhītamānasāḥ |
ājagmur anyo'nyam alakṣitodyamāḥ
sa yatra kānto javalolakuṇḍalāḥ || 4 ||
duhantyo 'bhiyayuḥ kāścid dohaṃ hitvā samutsukāḥ |
payo'dhiśritya saṃyāvam anudvāsyāparā yayuḥ || 5 ||

Śuka dit : « Quand le Bienheureux vit ces nuits où l'automne épanouit le jasmin, il conçut le désir de s'amuser et il se mit à développer sa puissance magique (1). La lune se leva derrière un mamelon, reine des étoiles, teintant de ses rayons bienfaisants le visage du quartier oriental du ciel en jaune-rouge, écartant les soucis de l'humanité, comme le bien-aimé retrouvé après une longue séparation sèche les larmes d'une femme (2). Quand Kṛṣṇa aperçut la lune parfaitement ronde, lumineuse comme le visage de la déesse de la beauté et jaune comme le safran frais, quand il vit les bois inondés de ses tendres rayons, il chanta en de tendres accents, irrésistibles pour toutes les femmes aux beaux yeux (3). Les femmes de Vraja, qui étaient déjà amoureuses de Kṛṣṇa, entendirent ce chant qui augmentait encore leurs désirs, et les voilà qui s'empressent, tout en s'efforçant de passer inaperçues l'une de l'autre, les pendants d'oreilles ballottés par la hâte de rejoindre le bien-aimé (4). Certaines qui étaient occupées à traire les vaches, s'arrêtèrent brusquement sous l'empire de la passion et s'en vinrent ; d'autres qui avaient mis le lait sur le feu, arrivèrent sans avoir retiré le gâteau de froment (5). »

7. Pl. LIII *a*. — M.V.B. I C. 33104. La peinture seule : o m. 272 × o m. 203.

Les bergères cherchent Kṛṣṇa qui s'est échappé de leur bande et se livre secrètement aux plaisirs de l'amour avec la préférée (*Rādhā*).

La scène se passe sur la rive d'un fleuve entourée d'arbres élevés. C'est la nuit ; la lune et les étoiles brillent au ciel. De la gauche s'avancent trois femmes qui regardent au loin dans la direction d'un autre groupe figuré à droite, où Kṛṣṇa seul sous un arbre avec une bergère, lui caresse le menton de la main droite, et de l'autre lui saisit le poignet. Ce spectacle semble agiter beaucoup les bergères de gauche. Celle du milieu, très émue, lève le bras gauche, celle qui la suit a du mal à la calmer. Une quatrième, plus à droite, se penche vers le sol et montre du doigt l'empreinte des pas de Kṛṣṇa et de son amie, marquée dans le sol de la berge. Tout à fait à droite une autre femme gesticule bizarrement des mains et des pieds. Elle n'est autre que la belle préférée de Kṛṣṇa. Trop orgueilleuse, elle a voulu être portée par lui ; à peine se croit-elle installée sur son épaule qu'il a disparu.

a

b

Miniatures pahârî du XVIIe siècle. Série provenant du Jammû

a. - N° 7. Les bergères à la recherche de Krishna, qui a disparu de leur groupe avec Râdhâ.

Nous avons là l'illustration de la recherche du Bienheureux (*Śrībhagavadanveṣaṇa*). *Bhāgavata-Purāṇa*, X, chap. xxx. Les bergères abandonnées par Kṛṣṇa cherchent éperdûment le bien-aimé, et demandent sa trace aux arbres et aux bêtes. Se rappelant les exploits héroïques et amoureux de Kṛṣṇa, elles s'identifient à lui, elles imitent ses actions et ses jeux. On découvre tout à coup la trace de ses pas. Mais il ne s'est pas en allé seul : il était accompagné d'une belle. Très agitées, les bergères suivent cette trace et finissent par découvrir leur rivale heureuse. Pendant ce temps, celle-ci, qui a trop présumé de la préférence témoignée par Kṛṣṇa, se trouve abandonnée à son tour.

Les ślokas inscrits au verso appartiennent au milieu et à la fin du chapitre, ils portent dans le texte les numéros 24 à 25, 30, 32, 34, 36-38 :

evaṃ kṛṣṇaṃ pṛcchamānā vṛndāvanalatās tarūn |
vyacakṣata vanoddesé padāni paramātmanaḥ || 24 ||
padāni vyaktam etāni nandasūnor mahātmanaḥ |
lakṣyante hi dhvajāmbhojavajrāṅkuśayavādibhiḥ || 25 ||

tasyā amūni naḥ kṣobhaṃ kurvanty uccaiḥ padāni yat |
yaikāpahṛtya gopīnāṃ raho bhuṅkte'cyutādharaṃ || 30 ||

atra prasūnāvacayaḥ priyārthe preyasā kṛtaḥ |
prapadākramaṇe ete paśyatāsakale pade || 32 ||

ity evam darśayantyas tāś cerur gopyo vicetasaḥ |
yāṃ gopīm anayat kṛṣṇo vihāyānyāḥ striyo vane || 34 ||

sā ca mene tadātmānaṃ variṣṭhaṃ sarvayoṣitāṃ |
hitvā gopīḥ kāmayānā mām asau bhajate priyaḥ || 36 ||
tato gatvā vanoddeśaṃ dṛptā keśavam abravīt |
na pāraye 'ham calitum naya māṃ yatra te manaḥ || 37 ||
evam uktaḥ priyām āha skandham āruhyatām iti |
tataś cāntardadhe kṛṣṇaḥ sā vadhūr anvatapyata || 38 ||

« Cependant qu'elles interrogeaient les lianes et les arbres de Vṛndāvana pour savoir où était Kṛṣṇa, elles virent en un certain endroit de la forêt les pas du Sublime (24). C'étaient clairement les pas du très haut fils de Nanda, car on y apercevait [les symboles heureux] l'étendard, le lotus, le foudre, l'aiguillon à éléphants, les grains d'orge, etc. (25). — Mais les pas de cette femme nous causent un grand émoi, car seule de toutes les bergères, elle l'a séduit et secrètement elle goûte les lèvres de l'Inébranlable (30). — Voyez, ici les pas ne sont marqués qu'en partie; il marchait sur la pointe des pieds : l'Amant cueillait des fleurs pour la Bien-aimée ! » (32). Ainsi les bergères bouleversées marchaient en se prouvant les unes aux autres que Kṛṣṇa avait conduit là une bergère après avoir abandonné toutes les autres dans la forêt (34). Mais celle-là [la préférée] se croyait la plus parfaite de toutes les femmes [en se disant] : « Les bergères aimantes, il les a

abandonnées ; le bien-aimé n'a de plaisir qu'à moi » (36). Ensuite, parvenue à un certain endroit de la forêt, elle dit, trop confiante, à Keśava : « Je n'en peux plus, porte-moi où tu voudras ! » (37). A ces mots il répondit à la bien-aimée : « Monte sur mon épaule ! » Là-dessus il disparut ; la femme resta tourmentée par le repentir.

8. Pl. LIII. — M.V.B. IC 5618 *b*. La peinture seule : 0 m. 273 × 0 m. 206.

La mise à mort de Śaṅkhacūḍa.

Le paysage représente le bord d'une rivière avec de grands arbres. Tout à fait à droite, sous un arbre, se tiennent Kṛṣṇa et Rāma dans leur costume caractéristique ; ils sont en train de parler à cinq bergères qui leur font face. Plus à gauche, à moitié dissimulé derrière un arbre, un homme saisit le menton et le bras de la plus proche, et semble vouloir l'entraîner. De l'autre côté de l'arbre nous apercevons le même individu habillé comme un berger, mais il porte une couronne à pointes sertie de joyaux. Il pousse devant lui les cinq bergères. Dans le fond, entre les cimes des arbres, on voit Kṛṣṇa se précipiter à la rescousse. Il a retroussé son pagne pour être plus agile, en le fourrant devant lui dans sa ceinture. Sa houlette est également passée dans la ceinture. De la main droite il porte un tronc d'arbre qu'il a arraché pour s'en faire une arme. Au premier plan à gauche on retrouve Kṛṣṇa se jetant furieusement sur le ravisseur des cinq femmes. La couronne du suborneur a roulé à terre devant lui. Kṛṣṇa le foule aux pieds et l'assomme à coups de poings : de la main gauche il l'empoigne au front. La dernière scène, dans le fond de la moitié de gauche, nous montre Kṛṣṇa en train de remettre à son frère Balarāma un petit objet (une pierre précieuse). Les cinq bergères secourues, debout près de lui, se tournent déjà dans la direction d'où elles avaient été emmenées.

C'est l'illustration de la mise à mort de Śaṅkhacūḍa (*Śaṅkhacūḍavadha*), *Bhāgavata-Purāṇa*, X, chap. XXXIV. Śaṅkhacūḍa est un Guhyaka, un serviteur de Kubera le dieu de la richesse : on le reconnaît au joyau qu'il porte sur le crâne. Une nuit, il enlève cinq bergères de la suite de Kṛṣṇa et s'enfuit avec elles. Kṛṣṇa et Balarāma se lancent à sa poursuite. Śaṅkhacūḍa rend la liberté aux femmes, mais Kṛṣṇa n'abandonne pas la poursuite avant de l'avoir tué et dépouillé du joyau.

La citation du verso contient presque *in extenso* le texte de la légende qui ne vient que dans la deuxième partie du chap. XXXIV. Ces slokas portent dans le texte les numéros 20-21, et 24 à 32.

kadācid atha govindo rāmaś cādbhutavikramaḥ |
vijahratur vane rātryāṃ madhyagau vrajayoṣitāṃ || 20 ||
upagīyamānau lalitaṃ strījanair baddhasauhṛdaiḥ |
svalaṃkṛtānuliptāṅgau sragviṇau virajo 'mbarau || 21 ||

gopyas tadgītam ākarṇya mūrcchitā nāvidan nṛpa |

sraṃsadukūlam ātmānaṃ srastakeśasrajaṃ tataḥ || 24 ||
evam vikrīḍatoḥ svairaṃ gāyatoḥ saṃpramattavat |
śaṅkhacūḍa iti khyāto dhanadānucaro' bhyagāt || 25 ||
tayor nirīkṣato rājaṃs tannāthaṃ pramadājanaṃ |
krośantaṃ kālayāmāsa diśy ucyām aśankitaḥ || 26 ||
krośantaṃ kṛṣṇa rāmeti vilokya svaparigrahaṃ |
yathā gā dasyunā grastā bhrātarāv anvadhāvatāṃ || 27 ||
mā bhaiṣṭety abhayārāvau śālahastau tarasvinau |
āsedatus taṃ tarasā tvaritaṃ guhyakādhamaṃ || 28 ||
sa vīkṣya tāv anuprāptau kālamṛtyū ivodvijan |
visṛjya strījanaṃ mūḍhaḥ prādravaj jīvitecchayā || 29 ||
tam anvadhāvad govindo yatra yatra sa dhāvati |
jihīrṣus tacchiroratnaṃ tasthau rakṣan striyo balaḥ || 30 ||
avidūra ivābhyetya śiras tasya durātmanaḥ |
jahāra muṣṭinaivaṅga saha cūḍāmaṇiṃ vibhuḥ || 31 ||
śaṅkhacūḍaṃ nihatyaivaṃ maṇim ādāya bhāsvaraṃ |
agrajāyādadat prītyā paśyantīnāṃ ca yoṣitāṃ || 32 ||

« Une fois Govinda et Rāma, le prodigieusement fort, s'attardèrent la nuit dans la forêt au milieu des femmes de Vraja (20). Les femmes éprises chantaient la louange des deux [héros] dont les membres étaient bellement ornés et oints, qui portaient des guirlandes et avaient revêtu des vêtements propres (21). [De leur côté,] les bergères écoutaient les chants des deux [héros] comme si elles avaient été ensorcelées ; elles ne remarquaient pas, ô roi, que leurs vêtements s'étaient un peu dérangés et que les guirlandes étaient tombées de leur chevelure (24). Pendant que les deux [frères] jouaient et chantaient ainsi selon leur inspiration, et comme dans l'ivresse, survint un satellite de Kubera, nommé Śaṅkhacūḍa (25). Et sous les yeux des deux [héros], ô roi, il eut l'audace d'enlever ces femmes qui se tenaient sous leur protection et poussaient des cris ; avec elles il se tourna vers l'est (26). En entendant leurs compagnes crier « ô Kṛṣṇa, ô Rāma ! » comme des vaches assaillies par un monstre, les deux frères s'élancèrent à sa poursuite (27). « N'ayez pas de crainte », criaient-ils pour les encourager ; ils saisirent des arbres en guise d'armes et s'approchèrent en toute hâte du misérable *guhyaka* en fuite (28). Celui-ci les vit approcher et, tremblant devant eux comme devant la mort, il relâcha les femmes. Puis, fou d'angoisse, il s'enfuit pour sauver sa vie (29). Mais il avait beau courir, Govinda le poursuivait partout, car il voulait lui enlever le joyau de la tête ; Bala restait en arrière pour protéger les femmes (30). De tout près, arrivé pour ainsi dire à la tête du malfaiteur, [Kṛṣṇa] lui arracha de sa poigne la gemme du crâne, et du même coup la tête (31). Ayant ainsi tué Śaṅkhacūḍa, il emporta la gemme étincelante, et sous les regards des femmes, la donna avec joie à son aîné (32). »

Ernst Waldschmidt.

Trad. J. B.

PORTRAITS MOGHOLS

DEUX DARBĀR DE JAHĀNGĪR

Les *darbār*, ou audiences impériales, jouent dans la vie de la cour moghole un rôle important. Tantôt privés, tantôt publics, ils réunissent autour du souverain soit le groupe restreint des hauts dignitaires de l'Empire, soit l'essaim des solliciteurs et des curieux. Désireux d'éblouir leurs sujets, de même que les représentants des puissances étrangères, par l'aspect féerique d'une richesse sans égale, les Grands Moghols se servent de la moindre occasion pour rehausser l'éclat de leurs audiences. Fêtes, anniversaires, naissances, mariages, réceptions d'ambassades, victoires et conquêtes, donnent lieu à l'étalage d'un luxe qui devient proverbial.

La salle du palais dans laquelle le souverain tient son audience privée, *Dīvān-i-khāṣ*, porte le nom de *Ghuẓl khānah*. Celle de la résidence impériale de Lahore, décrite par le voyageur anglais William Finch qui la visite entre 1610 et 1611, a les murs décorés de fresques, représentant « la Famille Royale, les Ancêtres du Roi et les hauts fonctionnaires ». Le Ghuzl khānah sert, en même temps, de salle du trône ; celui-ci en constitue le principal ornement. Sans atteindre la magnificence du trône dit « aux paons », que fera édifier Shāh Jahān, ceux de Jahāngīr se distinguent par l'élégance et la variété de leurs formes.

L'un d'eux, figuré sur la peinture de Govardhan, qui représente l'empereur Jahāngīr assistant à la fête de *l'Āb-pāshī*, d'un travail exquis, a pour supports deux groupes, composés chacun d'un *Gaja-siṁha* terrassant un éléphant. Quatre colonnettes finement ciselées soutiennent un dais de couleur cerise, plat et quadrangulaire, doublé à l'intérieur d'une tapisserie à ramages, de dessin européen. Le fond noir des coussins aux broderies japonaises les fait ressortir sur le vert pâle du siège.

Un autre, orné « à l'eschelle qui est de 4 degrez » des figures « de 4 Suisses, comme ceux qui sont à la porte du Louvre, la hallebarde en main, mais la panse vuide de vin », est l'œuvre de l'orfèvre bordelais Áustin Hiriard, qui reçoit de Jahāngīr le surnom honorifique de *Hunarmand* (l'Artiste).

En dehors de ceux que nous venons de citer, les peintures et les mé-

moires du temps nous ont conservé l'image ou la description d'un certain nombre de trônes de Jahāngīr : parmi eux, le trône d'or et d'argent, supporté par des tigres, du même orfèvre, et celui aux incrustations de nacre, que mentionne Sir Thomas Roe.

Le costume et les bijoux que revêt Jahāngīr aux occasions solennelles donnent lieu à des descriptions parfois minutieuses dans les relations des voyageurs et des diplomates européens. Les voici, décrits par Roe. L'Empereur, note-t-il dans le journal de son ambassade, « est coiffé d'un riche turban à aigrette en plumes de héron, rares, mais longues, orné d'un rubis non monté de la grosseur d'une noisette, suspendu d'un côté ; de l'autre, d'un diamant de la même taille, et d'une émeraude beaucoup plus grande au milieu. Il porte autour de son cou trois rangées doubles de perles (je n'en ai jamais vu d'aussi grandes). Ses bras sont couverts de bracelets, ornés de diamants ; il en porte, aussi, trois rangées de travail différent à ses poignets. Ses mains ont des bagues presque à chaque doigt. Des gants, de fabrication anglaise, sont enfoncés dans sa ceinture. Sa robe en brocart d'or, sans manches, est mise par-dessus une autre, en étoffe de Samana, aussi fine que la batiste. Ses pieds sont chaussés de brodequins à pointes recourbées, brodés de perles ».

Les audiences privées avaient lieu de sept à neuf heures du soir dans le Ghuzl khānah, éclairé à jour par un nombreux luminaire. Seuls, les princes, les ministres et les hauts fonctionnaires avaient accès à ces séances, dans lesquelles se discutaient les affaires secrètes de l'État. Groupés autour du souverain, debout, dans une attitude respectueuse, les assistants occupaient les places que leur assignait, suivant leur rang, l'étiquette moghole. La faveur de s'asseoir n'était accordée, dans des cas isolés, qu'aux princes impériaux. Assis sous un dais sur un trône, parfois sur un siège au-dessous de ce dernier, l'Empereur entendait les rapports des gouverneurs des provinces et des hauts fonctionnaires, annotait de sa main les plus importants, prenait des décisions, questionnait avec bienveillance les assistants sur les affaires courantes. Il lui arrivait de s'assoupir vers la fin de la séance. Les assistants quittaient, alors, la salle, en laissant le souverain entre les mains de ceux de son entourage qui étaient chargés de veiller sur lui.

Au cours des nombreux déplacements de Jahāngīr, le Dīvān-i-khāṣ se tenait sous une tente affectée à cet usage. Nous rencontrons aussi, sur les peintures du temps, ce souverain tenant sa cour dans un jardin, sur une terrasse au bord d'une fontaine, suivant les nécessités du moment, ou bien au gré de sa fantaisie.

Le darbār public, ou Dīvān-i-'Ām, avait lieu à la même époque, c'est-à-dire dans le premier quart du XVIIe siècle, sous une tente spacieuse, en toile rouge, dressée dans une cour du palais, dont l'intérieur était orné d'étoffes précieuses, brocarts à fond d'or et soieries ramagées de fleurs, tendues sur des câbles en soie rouge à glands d'or et d'argent. Un balcon à hauteur d'homme, dans le fond de la tente, formait par ses quatre colonnes centrales

une sorte de loge, dans laquelle se tenait le souverain, assis, sous un dais, sur un siège couvert de coussins brodés de perles. Les deux ailes du balcon étaient occupées par les princes impériaux et par la suite. Au-dessous, sur une estrade, entourée d'une balustrade en argent et ornée de tapis précieux, se tenaient debout, aux places assignées par l'étiquette, les hauts fonctionnaires et les courtisans. Les officiers et les fonctionnaires de moindre importance avaient leur place dans une seconde enceinte, qui entourait la première. La foule des soldats, des serviteurs, des solliciteurs et des curieux se tassait, enfin, dans la vaste cour au-devant de la tente.

Il faudrait ajouter à cet entourage habituel du souverain le groupe brillant des rājas tributaires et des gouverneurs de province, accompagnés de leurs escortes, venus des différentes régions du vaste empire rendre compte de leur administration ou renouveler leurs témoignages de fidélité, en apportant en même temps de riches offrandes. Mis en présence de l'Empereur, ils le saluaient à l'indienne. Cette salutation, ou *taslīm*, consistait à toucher la terre du revers de la main droite, puis à porter, en se redressant, la paume de cette main à son front. La moindre parole du souverain, saisie au vol par les *munshī*, ou scribes impériaux, devenait l'objet d'une admiration sans bornes. Les mains levées vers le ciel, comme pour en recevoir la bénédiction, les assistants s'épuisaient en exclamations : *karāmat, karāmat*, c'est merveilleux, c'est admirable ! Enthousiasme qui fait songer au vieux dicton persan :

Si le Roi dit que le jour est nuit,
Il faut répondre : je vois la lune et les Pléiades (1).

Les darbār de Jahāngīr ont été fréquemment décrits par les voyageurs européens qui visitèrent l'Inde dans le premier quart du XVII[e] siècle, tels que Hawkins, Coryate, Roe, Terry, Finch et autres. Mais pour se faire une idée complète de ce qu'étaient les darbār, il serait indispensable de joindre aux témoignages littéraires les nombreuses images de cette cérémonie que nous a léguées l'art moghol.

Chargés de figurer les épisodes mémorables de la vie de leur auguste protecteur, les artistes des ateliers de Jahāngīr ne manquèrent pas de s'attacher à la représentation des darbār qui montraient le Grand Moghol dans toute sa splendeur. Ils interprétèrent le sujet non seulement par son côté pittoresque, en qualité de tableau de genre, mais aussi du point de vue documentaire, comme un vaste portrait collectif, réunissant, parfois, plusieurs dizaines de figures. L'esthétique de l'école étant orientée vers le réalisme, il importait qu'on pût reconnaître à première vue les personnages représentés sur ces peintures. La tendance à rendre intégralement les traits de chaque visage, à en traduire l'expression individuelle, à saisir dans la

(1) *Agar Shāh rūzrā guyad shab ast "in*
Bebāyad goft, bīnam māh ū Parvīn (*apud* Fr. Bernier, *Voyages*, etc.)

silhouette ce qu'elle a de typique, domine dans l'œuvre des maîtres de cette époque. Leur dessin net et précis semble plutôt être gravé au burin que tracé au pinceau. Aucune ombre ne vient altérer ces figures de profil et de trois quarts qui se rangent, d'après un plan préconçu, sur la surface du papier, de même que les médailles ou les camées d'une vitrine.

Remarquons, pour terminer, que les exigences d'une étiquette méticuleuse qui assignait, dans les darbār, leur place aux hommes et aux choses, ainsi qu'un cérémonial inflexible, semblent avoir laissé des traces dans leurs images. La savante harmonie et la structure monumentale de la composition de certains darbār ne seraient-elles pas l'expression graphique du rythme de cette cérémonie ? De même, la palette du darbār ne puiserait-elle pas son origine dans le spectacle créé par une assemblée de personnages revêtus de robes chatoyantes ? Ne serait-ce pas de cette profusion de couleurs, d'un effet pittoresque et d'une richesse exceptionnelle, que sont sortis ces petits tableaux de darbār qui gardent encore les reflets dorés des brocarts, le miroitement des soieries, le scintillement des pierres précieuses, échos lointains de la splendeur moghole ?

I. LE DARBĀR DU VICTORIA AND ALBERT MUSEUM DE LONDRES

Parmi les nombreuses peintures de l'école moghole qui figurent les darbār impériaux, celle du Victoria and Albert Museum de Londres, I. M. 9-1925 (1), peut être considérée comme une des plus remarquables (pl. LIV).

Elle représente Jahāngīr s'adonnant dans la société de ses intimes aux joies mêlées de la coupe et des vers. Assis à l'orientale sur un tapis, devant un pavillon décoré avec profusion de faïences multicolores, la main posée sur un volume, peut-être celui du *Dīvān* de Ḥāfiz, qu'on admire de nos jours à la Bibliothèque Khuda Bakhsh de Bankipur, le souverain reçoit une coupe de vin du prince Parvīz, son fils, qui se tient devant lui dans une attitude respectueuse. Seize courtisans, debout, se groupent autour d'eux. Le jet d'eau qui s'égrène dans le bassin en marbre, au premier plan, avec un murmure monotone, complète l'impression de la tranquillité sereine qui se dégage de cette scène. Les murs bas de l'enceinte, la porte ouverte dans le fond laissent voir les cyprès et l'amandier en fleur de l'entrée, ainsi que les rochers et les collines à peine boisées de la campagne environnante. Des oiseaux, volant en rangées, animent un ciel lourd de nuages.

Les personnages que réunit ce portrait collectif, peints avec maîtrise, s'harmonisent avec la composition, conçue avec habileté. La figure de Jahāngīr, resplendissante d'or, forme le centre autour duquel s'épanouissent, tel un parterre fleuri, les atours jaunes, violets, verts, oranges des

(1) H. 0,275 m. ; L. 0,200 m. avec bordure.

courtisans. Groupés en demi-cercle de manière à se faire face, ils renforcent l'unité de l'ensemble. Le groupe ainsi composé réalise, tout en conservant son pittoresque et une apparence de vie, l'harmonie, agréable à l'œil, d'une ordonnance géométrique. Le centre de la composition, légèrement déplacé à droite, favorise le développement de l'aile gauche du tableau qui permet à l'artiste d'éviter la raideur et l'apparence artificielle d'une symétrie naïvement soulignée.

L'habileté avec laquelle cette peinture fut conçue et achevée, la finesse de sa facture, ainsi que la qualité des portraits qu'elle réunit, indiquent, malgré l'absence de la signature, une œuvre de maître. Nous croyons même pouvoir l'attribuer à Manōhar, en nous basant sur les considérations suivantes. Cette peinture, par sa manière de représenter Jahāngīr, en évoque une autre du même artiste, actuellement au British Museum (1920-9-17-02 ; repr. Binyon et Arnold, *Court Painters, etc.*, pl. I). Les deux peintures montrent dans leur décor des détails semblables : la même fontaine en marbre blanc au premier plan, la même bordure aux entrelacs dorés servant de cadre au tapis bleu foncé. Cette bordure qu'on retrouve sur le tableau de Manōhar, représentant *Akbar recevant deux manṣabdārs* (Vict. and Alb. Mus. I. M. 109-121 ; repr. Clarke, *Thirty Paintings, etc.*, pl. 6) ne se rencontre guère chez les autres artistes moghols. De même, la palette jaune, orange, lilas de la peinture du Victoria and Albert Museum (I. M. 9-1925) présente une analogie probante avec celle aux tonalités jaunes, oranges, violettes, du tableau du British Museum (1920-9-17-02). Nous pouvons citer encore deux peintures de Manōhar : *Le prince Khurram et son escorte* (Vict. and Alb. Mus. I. M. 12-1925 ; repr. dans notre *Peinture indienne*, pl. XXXIII) et *Une Procession sous Jahāngīr* (Rampur State Library ; repr. Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, pl. XXXI), dans lesquelles on retrouve la gamme virile « majeure », des ocres, des marrons et des bruns, ainsi que les tonalités jaunes, oranges et violettes, chères au maître. La technique du portrait dans les peintures précitées ne fait que confirmer par sa similitude avec celle de notre portrait collectif, le bien-fondé de notre attribution.

L'absence d'un détail, des boucles d'oreilles chez l'empereur, permet de fixer, avec vraisemblance, l'époque de l'exécution de ce portrait. Jahāngīr nous renseigne dans ses mémoires (*Tūzuk-i-Jahāngīrī*, tr. Rogers, I, p. 267), qu'en accomplissement d'un vœu, il se fit percer, en 1614, les oreilles et les orna de perles. Lancée par l'empereur, cette vieille mode indienne fut adoptée de toute la cour. Un autre indice nous est fourni par l'image du prince Parvīz. Né en 1590, le prince paraît avoir sur cette peinture une vingtaine d'années, environ. Son exécution pourrait donc être située entre 1610 et 1614.

Nous ignorons l'auteur des inscriptions tracées en caractères microscopiques sur tous les personnages représentés, à l'exception de l'empereur et d'un courtisan. Il se peut que ces inscriptions soient sensiblement posté-

rieures à la peinture, mais elles ne sauraient remonter au delà de 1614, époque à laquelle Mīrzā Abu'l Ḥasan reçoit de Jahāngīr le titre d'Āṣaf Khān, qui se trouve inscrit sur son image.

Passons, maintenant, à l'examen des personnages représentés :

A. — La famille impériale.

I (9). Jahāngīr. La figure centrale de la peinture, qui répond au type de ce souverain, tel que nous l'a conservé l'iconographie moghole, ne laisse aucun doute sur l'identité du personnage. Né le 31 août 1569, Jahāngīr est représenté à l'âge de 41-44 ans.

Iconographie. — Goetz, *Indische historische Porträts*, Asia Major, volume III, fascicule 2, Leipzig, 1925, contient un répertoire des portraits de Jahāngīr à compléter par : Blochet : 1) *Catal. of an Exhibition of Persian Paintings* (coll. Demotte), etc., New-York, s. d., n°ˢ 164, 167, 174, 177, 186, 216, 223 ; 2) *Les Enluminures des manuscrits orientaux*, etc., Paris, 1926, pl. CXVI, *b* (portrait de Jahāngīr inexactement identifié, page 157, comme celui « d'un dignitaire de la cour des empereurs timurides de Delhi ») ; 3) *Musulman Painting*, London, 1929, pl. I et CXCII (identification douteuse, la peinture appartenant à l'époque de Shāh Jahān et non à celle d'Akbar, 1600 ap. J.-C., comme l'affirme l'auteur) ; 4) *Les Peintures orientales de la collection Pozzi*, Bull. S. F. R. M. P., 12ᵉ année, Paris, 1928, pl. XXXV (attribution erronée ; le personnage décrit pp. 31-34, comme Jahāngīr, est Shāh Jahān assiégeant une forteresse) ; Brown, *Indian Painting*, Oxford, s. d., pl. 5, et *Indian Painting under the Mughals*, Oxford, 1924, frontisp., pl. XVII, 2, XIX, XX, XLII, XLIII, XLIX, LXV, 4 ; Coomaraswamy : 1) *Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston*, Part VI, Mughal Painting, Cambridge, Mass., 1930, n° 17.3105 ; 2) *Indian Drawings*, London, 1910, vol. I, pl. V, n° 4 (le portrait n'est pas identifié) ; 3) *Les Miniatures orientales de la coll. Goloubew*, Paris, 1929, n° 110 (identification erronée, Jahāngīr n'ayant jamais porté de barbe) ; 4) *Notes ou Indian Painting*, Artibus Asiae, 1927, n° II, fig. 7, p. 133 (identification inexacte : nous sommes en présence d'un portrait de Shāh Jahān ; la date suggérée par M. Coomaraswamy, vers 1610, doit être également rejetée, car à cette époque Jahāngīr n'avait pas encore introduit parmi les princes moghols la mode de porter des boucles d'oreilles) ; Foster, *Catalogue of Paintings... in the India Office*; Goetz, *Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Grossmoghul-Zeit*, Berlin, 1930, n° 135 ; Hendley, *The Arts and Manufact. of Ajmere-Merwara*, Journal of Indian Art and Industry, 1890, vol. III, n° 25, pl. I ; voir également le vol. XV, pl. 8, n° 5 de cette revue ; Kühnel, *Die Miniaturmalerei im islam. Orient*, Berlin, 1922, pl. 116 (le personnage représenté est bien Shāh Jahān et non Jahāngīr ; même erreur chez Goetz,

Ind. histor. Portr., p. 240); Loan Exhibition of Antiquities, Coronation Durbar, Delhi, 1911, publ. by the Arch. Survey of India (1915), pl. XXXIV, C. 30, XXXV, C. 113 (identification erronée), XXXVI, C. 504, XXXVII, 117 et C. 92 (le prince représenté est bien Jahāngīr et non Akbar; comparer avec pl. CXCIV de Blochet, *Musulman Painting*), XXXVIII, C. 508; XXXIX, C. 115; XLI, C. 110 (fausse attribution); C. 112, XLVII, C. 96 (inexactement défini comme Akbar); Manucci, *Storia do Mogor*, tr. Irvine, London, 1908, vol. I, pl. IX; Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, etc., Paris, 1913, vol. II, nos 227, 228 et 249 (inexactement identifié comme Akbar, voir Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, pl. XXI); Mehṭa, *Studies in Indian Painting*, Bombay, 1926, pl. 35; Meisterwerke muhamm. Kunst... auf der Ausstellung München, 1910, 4e vol. suppl. aux 3 volumes de Sarre et Martin, no 982; Migeon et van Berchem, *Exposition des arts musulmans*, Paris, 1903, no 906; Prasad, *History of Jahāngīr*, London, 1922, frontispice (identification erronée); Roe, *The Embassy of..., etc.*, ed. by Foster, London, 1926, p. 176,; Rupam, Calcutta, 1923, nos 15-16, pp. 106-107; Sarre, *Ein Neues Blatt von Rembrandts indisch. Zeichnungen*, Jahr. K. Press. Kunstsamml., Berlin, 1909, t. XXX, pl. faisant face à p. 284, et *Rembrandts Zeichnungen u. indisch-islam. Miniaturen*, ibidem, t. XXV, pp. 143-158, pl. sans no (Jahāngīr en bas, à droite), fig. 6 (inexactement identifié comme Akbar); Smith, *A History of fine Art in India and Ceylon*, Oxford, 1911, pl. CXIX, CXXIII (identification inexacte : le personnage est 'Alī Mardan Khān et non Jahāngīr) et CXXIV; Stchoukine, *Les Miniatures indiennes... au Musée du Louvre*, Paris, 1929, pl. VII, no 41, et *La Peinture indienne à l'époque des Grands Moghols*, Paris, 1929, pl. XXI, *b* et *d*, XXIII, XXIV et XXXIV; Strzygowski et Glück, *Die Indischen Miniaturen im Schlosse Schönbrunn*, Wien, 1923, fig. 5, 15, 24 (Jahāngīr avec un daim ?), 28, 35 (à droite ?), 50 (en bas); Tressan (marquis de), *La Peinture en Extrême-Orient*. L'Art et les Artistes, 1913-1914, t. XVIII, p. 56; voir également le 2e Darbār.

II (8). Parvīz Sulṭan. Deuxième fils de Jahāngīr et de Ṣāḥeb Jamal, né à Kābul en 1590. L'avènement de son père le fait entrer dans la vie politique à l'âge de quinze ans. Jahāngīr le place, entouré des meilleurs généraux et de conseillers habiles, à la tête des forces mogholes, destinées à opérer contre le Rānā Amar Singh, d'Udaīpur. Cette campagne, qui devait fournir au prince l'occasion de cueillir ses premiers lauriers, est interrompue, dès son début, par la révolte de l'héritier du trône, le prince Khosrau. Jahāngīr se voit dans la nécessité de rappeler le gros des troupes pour protéger Agra. La trahison de son fils aîné, bientôt réduit à l'impuissance, contribue à augmenter l'affection que porte Jahāngīr à Parvīz. Il ne manque aucune occasion, au cours des années suivantes, de lui prodiguer ses faveurs. Après avoir apaisé les troubles des débuts du règne, Jahāngīr marie Parvīz à la fille de son oncle Murād Shāh. En 1609, il le charge de la conquête du

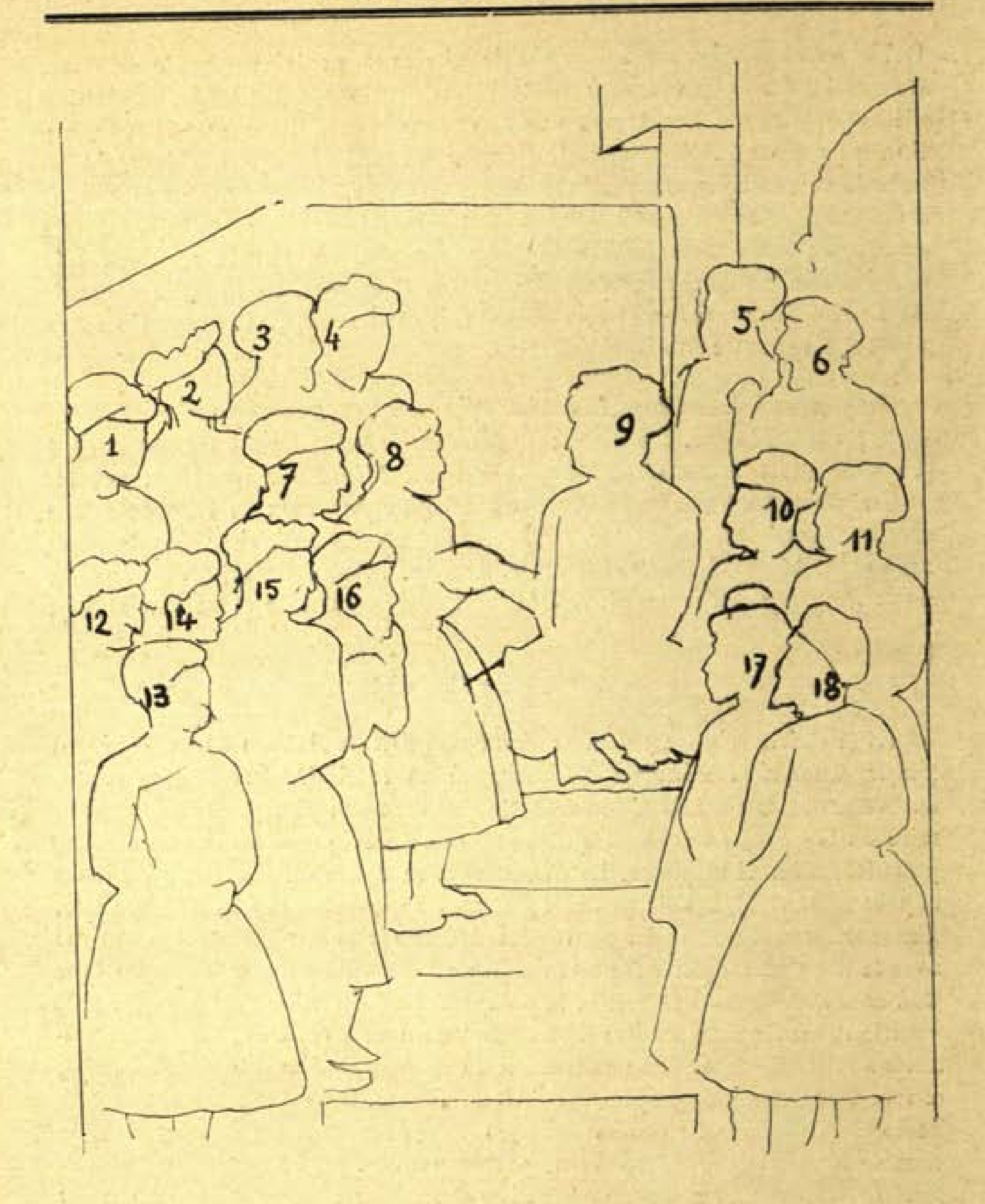
Dekkhan. La présence à l'armée de généraux expérimentés, le caractère nominal du commandement de Parvīz, n'empêchent pas à cette expédition d'être désastreuse. Les revers subis par le prince n'altèrent en rien l'affection qu'a pour lui Jahāngīr. Il est reçu, en 1619, lorsqu'il revient d'Allahabad, en audience solennelle L'année suivante, il est nommé gouverneur du Behār. Son *manṣāb* atteint, en 1623, le chiffre considérable de 40.000 hommes et de 30.000 chevaux. En 1622-25, Parvīz participe à la suppression de la révolte de Shāh Jahān. Il épouse, en 1624, la sœur de Rājah Gaj Singh. Adonné à la boisson, il meurt à Burhanpur, en octobre 1626, des suites de son intempérance.

Iconographie. — Gœtz, *Ind. hist. Portr.*, p. 245, à compléter par : Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, frontisp. ; Binyon et Arnold, *Court Painters*, pl. I (en robe verte et manteau rouge) ; Martin, *Miniature Painting*, vol. II, nº 102 (deux portraits inexactement décrits comme ceux de Parvīz ; même erreur chez Goetz, *op.* et *loc. cit.*, et, pour un des portraits, chez Coomaraswamy, *Mughal Portraiture*, Or. Archiv, 1912, vol. III, pl. II, fig. 9) ; notre *Peinture indienne*, pl. XXIII, *a*; voir également le 2ᵉ Darbār, II (25).

B. — La Cour.

III (16). 'Abdu'r-Raḥīm, Khan-khānān. Fils de Baīram Khān, le régent (*vaqīl*) durant la minorité d'Akbar, né en 1556, 'Abdu'r-Raḥīm reçoit, encore jeune, le titre de *Khān-khānān*, celui de son père. Gouverneur militaire du Gujarat, en 1585, il quitte ce poste, après quatre années de service, pour être nommé ministre. Le mariage de sa fille, Jānī Begum, qui épouse le prince Dānīyāl, troisième fils d'Akbar, l'apparente à la famille impériale. Lettré délicat, il traduit en persan les *Mémoires de Bābur* (version connue sous le nom de *Vāqiāt-i-Bāburī*), compose des vers sous le nom poétique (*takhalluṣ*) de Raḥīm et cultive la peinture. Les *Ma'āthir-i-Raḥīmī* (p. 753) mentionnent l'artiste Mādho Khānahzād, comme étant à son service. Il présente à Jahāngīr le superbe manuscrit du *Roman de Yūsuf et de Zulaikhā*, œuvre du célèbre calligraphe, Mīr 'Alī de Tabrīz, dans une reliure, couverte de dorures, évaluée à 1.000 *muhrs*. Ses longs services, les faveurs dont le comble Jahāngīr, ne l'empêchent pas de prendre part à la révolte de Shāh Jahān. Estimant la cause compromise, il sollicite et obtient le pardon de l'empereur. 'Abdu'r-Raḥīm meurt en 1627, devançant son maître de quelques mois.

Iconographie. — Coomaraswamy, *Notes on Ind. Paint.*, Artibus Asiae, 1927, p. 293 ; Kühnel et Gœtz, *Indische Buchmalereien aus dem Jahāngīr Album*, Berlin, 1924, pl. XXXVI ; Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XXXVI, C. 504 (la peinture est trop abîmée pour permettre de juger si l'attribution est juste) et XL, C. 104.



SERPENTE DE LA PLANCHE LIV

Nota. — Les numéros en chiffres arabes sont ceux de la serpente, en chiffres romains ceux des notices.

1 (x); 2 (xiv), 3 (xi); 4 (xviii), 5 (iv); 6 (vi), 7 (v); 8 (ii); 9 (i); 10 (vii), 11 (xiii), 12 (xv), 13 (xvi); 14 (xvii); 15 (xii); 16 (iii); 17 (viii); 18 (ix).



Jahângîr, Parvîz et seize courtisans.

Reproduction autorisée par la direction du Victoria and Albert Museum, Londres.

IV (5). Anīrā'ī (Anup Rāy). Sauve, en 1610, au cours d'une chasse, la vie à Jahāngīr, en se précipitant sur un tigre blessé, qui s'apprêtait à bondir sur le souverain. Il est grièvement blessé avant que les autres chasseurs se trouvent en état de venir à son secours. Le récit de cet incident tragique se trouve dans les *Mémoires* de Jahāngīr (cf. *Tūzuk-i-Jahāngīrī*, tr. Rogers, I, p. 185) et chez le voyageur anglais William Finch (Purchas, *Pilgrimes*, I, p. 430). En récompense de son dévouement, Jahāngīr lui confère le titre d'Anīrā'ī Singhdalan. Homme de confiance, il est fréquemment employé par Jahāngīr à des missions délicates. En sa qualité de commandant de la prison d'état de Gwalior, il est chargé, en 1616, de la garde du prince Khosrau, le fils rebelle de Jahāngīr. En 1619, il emprisonne, par ordre impérial, Sheikh Aḥmad Sirhindī, qui prétendait être le Mahdī. L'Empereur reconnaît ses services en augmentant son *manṣab*, qui atteint, en 1616, 1.500 hommes et 500 chevaux.

Iconographie. — Binyon et Arnold, *Court Painters*, pl. XX, n° 35.

V (7). Āṣaf Khān. Fils d'I'temādu'd-daulah, Mīrzā Abu'l-Ḥasan reçoit de Jahāngīr, en 1614, le titre d'Āṣaf Khān. Frère de Nūr Jahān, à laquelle Jahāngīr abandonne, de fait, le pouvoir, et père de Mumtāz Maḥal, l'épouse favorite de Shāh Jahān, il parvient rapidement aux postes les plus élevés de l'empire. Nommé, en 1621, *vazīr*, à la mort de son père, par Jahāngīr, il conserve cette charge importante jusqu'à son décès, survenu en 1641, sous le règne de Shāh Jahān. Grand seigneur, il mène un train de vie fastueux. Le P. Sébastien Manrique (*Itinerario de las missiones, etc.*, Roma, 1649) donne la description du somptueux palais d'Āṣaf Khān à Lahore, décoré de peintures murales représentant des sujets religieux chrétiens.

Iconographie. — Goetz, *Ind. hist. Porträts*, p. 235 et pl. IX, à rectifier et à compléter par : le portrait du Brit. Museum, 1920-9-17-013 (23), n'est pas celui d'Āṣaf Khān Mīrzā Abu'l-Ḥasan (M. Goetz répète l'erreur de Martin, *Miniature Painting*, vol. II, p. 184, et de Binyon et Arnold, *Court Painters*, pl. XXIX) ; Blochet, *Cat. Persian Paint. Coll. Demotte*, n°ˢ 187, 197, et, *Musulman Painting*, pl. I ; Brown, *Ind. Paint. Mugh*, frontisp. ; Havell, *Handbook of Indian Art*, London, 1920, pl. LXXXVI (en face de Shāh Jahān) ; Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XXXVIII, C. 508 (immédiatement sous la jharokhā, en robe blanche et turban foncé), LI, C. 506 ; nos *Miniatures indiennes*, pl. VII (au milieu du groupe des courtisans, 4ᵉ dans la rangée supérieure en comptant de gauche, non identifié dans notre texte) et n° 49, et *Peinture indienne*, pl. XXIII, *c*, XXXIV, XXXVIII, XXXIX ; Strzygowski et Glück, *Ind. Miniat. im Schlosse Schönnbrunn*, n° 21 ; voir aussi le 2ᵉ Darbār, VIII (17).

VI (6). Bhāō Singh, Rājah. Deuxième fils de Rājah Man Singh d'Amber. Institué héritier de son père, en 1614, par Jahāngīr, qui le considère comme

le plus capable des fils du défunt, il reçoit le titre de Mīrzā Rājah. L'empereur le gratifie, en 1615, d'une robe en étoffe de Kashmir et, en 1616, d'un turban enrichi de pierres précieuses. Son *manṣab*, en 1617, est de 5.000 hommes et de 3.000 chevaux. Ayant reçu, deux années plus tard, l'ordre de renforcer les troupes mogholes, il se rend dans le Dekkhan, où il meurt, en 1622, à la suite d'abus de vin. Deux de ses femmes et huit concubines montent sur son bûcher funèbre.

Iconographie. — Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, pl. XLIX (derrière Jahāngīr); Hendley, *Rulers of India*, London, 1897, pl. 15, n° 9 ; voir aussi, le 2ᵉ Darbār, X (21).

VII (10). BĪR SINGH DEŌ, RĀJAH. Chef du clan rājput de Bundhelas, Bīr Singh Deō fait assassiner, en 1602, le ministre d'Akbar, Abu'l-Fażl, qui cherchait à exclure le prince Salīm de la succession au trône. Ce meurtre, dont il ne fut que l'agent principal, devient la source de la faveur extraordinaire que lui témoigne le nouveau souverain. Sa vie durant, Salīm, devenu empereur sous le nom de Jahāngīr, ne fait que le combler d'honneurs et de richesses. Il lui accorde, entre autres, le haut titre de Mahārājah. « Le clan des Rājputs », note-t-il, en mentionnant cette promotion dans ses *Mémoires* (cf. *Tūzuk*, II, 253), « ne possède d'amīr plus grand que lui. » Il lui donne la permission, faveur étrange pour un souverain musulman, de bâtir de somptueux temples hindouistes. Les historiens musulmans de l'époque ne peuvent expliquer un fait aussi extraordinaire que comme un acte de démence sénile (cf. Sarkar, *History of Aūrangzīb*, I, 16). Les largesses innombrables de l'empereur permettent au Mahārājah d'accumuler une fortune évaluée à sa mort, en 1627, à deux crores de roupies (283.750.000 fr.).

Son identité sur notre portrait collectif se laisse deviner, malgré que l'inscription sur sa ceinture se soit effacée avec le temps. La place occupée sur la peinture dans le voisinage de l'empereur permet de supposer que le personnage représenté appartient aux favoris du souverain. Son teint basané, qui contraste avec le teint olivâtre de Jahāngīr et les teints clairs des courtisans persans et moghols, indique son origine rājpute. Or, parmi les vassaux rājputs du règne, nul ne jouissait d'une faveur aussi grande que Bīr Singh Deō.

Iconographie. — Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XL, c. 105 (identification douteuse : le portrait est du XVIIIᵉ siècle).

VIII (17). I'TEMĀDU'D-DAULAH. Fils de Khvājah Moḥammad Sharif, vazīr de Yazd sous Shāh Ṭahmāsp, Mīrzā Ghīyāsu'd-dīn Moḥammad émigra de Perse pour entrer au service d'Akbar (1577). Il reçoit à l'avènement de Jahāngīr, en 1605, le titre d'I'temādu'd-daulah. Comblé de faveurs par le souverain qui épouse sa fille, Nūr Jahān, I'temādu'd-daulah atteint le haut

poste de vazīr (1611) qu'il conserve jusqu'à sa mort, en 1621. Secondé par son fils Āṣaf Khān, il aide à l'impératrice à gouverner, de fait, l'empire.

Iconographie. — Blochet, *Musulm. Paint.*, pl. I (le personnage en bas, à gauche, inexactement identifié comme Shāh Navāz Khān par M. Blochet qui s'est fié à une inscription apocryphe) ; Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, frontisp. et pl. XLIX et LVIII ; Coomaraswamy, *Cat. Ind. Coll.*, VI, pl. XXXIII ; Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XXXVII, 117 (3e, en haut, à droite, en robe sombre et turban clair), XXXVIII, c. 153 (sous la *jharokhā*) et XLIII, c. 151 ; Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, vol. II, n° 227 ; nos *Miniatures indiennes*, pl. VIII ; voir aussi, le 2e Darbār (16).

IX (18). Ja'far Beg, Dīvān. Fils de Mīrzā Badī'u'-z-Zamān, vazīr de Kāshān sous Shāh Ṭahmāsp, Ja'far Beg entre, en 1577, au service d'Akbar, grâce à la protection que lui accorde son oncle, Mīrzā Ghīyāsu'd-dīn Āṣaf Khān, haut fonctionnaire de la cour moghole. Après un début modeste en qualité de commandant de vingt hommes, il trouve à se distinguer dans le Bengale au cours d'une expédition contre Ma'sūm Khān. Nommé, en 1581, mīr bakhshī, Ja'far Beg reçoit le titre d'Āṣaf Khān, celui de son oncle qui venait de mourir. Il obtient, en 1598, la charge de premier dīvān. Jahāngīr, après son avènement au trône, l'appelle au poste de vazīr (1607), en le gratifiant à cette occasion d'une plume et d'un encrier ornés de pierreries, insignes de ses nouvelles fonctions. Il est prescrit, en même temps, aux manṣabdārs (commandants) de se conformer à ses ordres. Lettré et poète sous le pseudonyme de Ja'far, Ja'far Beg collabore, par ordre d'Akbar, de même qu'une pléiade d'auteurs, à la compilation du *Tā'rīkh Alfī*. Il chante, sous Jahāngīr, les amours de Khosrau et de Shīrīn dans un poème intitulé *Nūr nāmah*. Il meurt, en 1612, à Burhanpur, dans le Dekkhan (Cf. *Tūzuk*, I, 16, 103, 222 ; Blochmann, *Āyīn i-Akbarī*, p. 411-412).

Iconographie. — Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, pl. XLIX ; voir aussi le 2e Darbār pl. XVII (24).

X (1). Khān 'Ālam. Barkhurdar, fils de 'Abdu'r-Raḥman, reçoit, en 1609, le titre de Khān 'Ālam. De service dans le Dekkhan, il est rappelé, en 1613, par Jahāngīr, qui le nomme ambassadeur à la cour persane. Un des meilleurs portraitistes impériaux, Bishn Dās, est attaché à cette ambassade pour peindre les portraits du Shāh et des principaux dignitaires de sa cour. Une de ses peintures, parvenue jusqu'à nous, représente l'*Entrevue de Shāh 'Abbas I avec Khān 'Ālam* (cf. *Tūzuk*, I, 248, et II, 116-117 ; Coomaraswamy, *Cat. Ind. Coll.*, VI, p. 46, et pl. XXXV). Diplomate habile, Khān 'Ālam réussit à plaire au Shāh de Perse non moins qu'à son maître. Connaissant l'amour de Jahāngīr pour la peinture, il arrive à obtenir du Shāh un tableau représentant une *Bataille entre Tīmūr et Toqtamish Khān*. Œuvre de Khalīl Mīrzā Shāhrukhī, cette peinture, qui comptait plus de 240 figures,

pouvait être comparée, au dire de Jahāngīr, par sa facture achevée et par la sublimité de son style, aux meilleures productions de Behzād. Sous Shāh Jahān, Khān 'Ālam devient gouverneur du Behar et commande 6.000 hommes.

Iconographie. — Gœtz, *Ind. hist. Portr.*, p. 241 et pl. IX, à compléter par (Blochet), *Catalogue de l'Exposition des Manuscrits Orientaux à la Bibl. Nationale*, Paris, 1925, nº 107 (l'entrevue de Shāh 'Abbās I avec Khān 'Ālam y est inexactement décrite, comme celle de Shāh 'Abbās avec Shāh 'Ālam, l'empereur moghol); Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, pl. XLIX; Coomaraswamy, *Notes on Ind. Paint.*, Artibus Asiae, 1927, nº IV, fig. 23; Sakisian, *La Miniature persane*, Paris, 1929, fig. 181 (erreur semblable à celle de Blochet: Shāh 'Abbās et Khān 'Ālam sont décrits comme Shāh Ṣafī et un médecin); nos *Peinture indienne*, pl. XXV, *c*, et *Miniatures indiennes*, pl. VII et p. 38; voir, aussi, le 2ᵉ Darbār, XVIII (18).

XI (3). Khān A'ẓam. Fils d'A'ẓam Khān ou Anka Khān, officier au service de Humāyūn, puis d'Akbar, et de Jījī Begum, la nourrice d'Akbar, Khān A'ẓam est, aussi, connu sous le nom de 'Azīz Kokah. Sa carrière, que facilite sa qualité de frère de lait de l'empereur (*kokah* ou *kūkaltāsh*), n'est pas exempte d'incidents. La crainte d'une disgrâce lui fait abandonner, en 1592, son poste de gouverneur du Gujarat et s'embarquer clandestinement pour la Mekke. Le calme rétabli, il revient et réussit à obtenir le pardon d'Akbar. Jahāngīr, qui le traite d' « hypocrite » et de « vieux loup-cervier » dans ses *Mémoires* (cf. *Tūẓuk*, I, 138), apprécie, néanmoins, son expérience d'homme d'État. Il le nomme, successivement, gouverneur du Gujarat (1608), commandant d'armée dans le Dekkhan (1610) et gouverneur de Malwa (1611). Il l'envoie, en 1614, pour seconder le prince Khurram dans sa lutte contre le Rānā Amar Singh, d'Udaipur. La faveur impériale, exception faite d'une courte disgrâce, ne le quitte pas au cours des années suivantes. Rappelé à la cour, en 1615, il est comblé de présents et reçoit un *jāgīr* de 5.000 âmes. En 1622, son *manṣab* est porté à 7.000 hommes et 5.000 chevaux. Beau-père de l'héritier au trône, le prince Khosrau, il est appointé tuteur du fils de ce dernier (1623), le jeune prince Dāvar-Bakhsh, nommé gouverneur du Gujarat. Il meurt l'année suivante à Ahmadabad. Amateur de peinture, il possède dans son palais une salle de réception, décorée de fresques par le célèbre 'Abdu'ṣ-Ṣamad, le fondateur de l'école moghole (cf. Prasad, *History of Jahāngīr*, London, 1922, p. 132, note 12).

Iconographie. — Blochet, *Musulman Painting*, pl. 1; Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, frontisp. et pl. XLIX; Coomaraswamy, *Notes on Ind. Paint.*, Artibus Asiae, 1927, p. 293 (malgré l'inscription, l'attribution nous semble erronée); *Loan Exhibition*, Delhi, 1911, pl. XXXVII, 117 (la 3ᵉ personne, en haut, à gauche, en robe sombre et turban blanc, et non la per-

sonne de droite comme il est dit dans le texte, p. 90); voir, aussi, le 2ᵉ Darbār, XIX (13).

XII (15). Khān Jahān Lōdī. Rejeton de l'illustre famille afghane des Lōdī, Pīr Khān, fils de Daulat Khān, officier au service d'Akbar, réussit à plaire à Jahāngīr, qui lui accorde le titre de Ṣalābat Khān, puis celui de Khān Jahān (1607), ainsi qu'un *manṣab* de 5.000 hommes et d'autant de chevaux. Il le distingue encore par le surnom de « fils » (*farẓand*). En 1609, Khān Jahān reçoit l'ordre de rejoindre l'armée du Dekkhan. Son *manṣab* est porté, en 1617, à 6.000 hommes et à 6.000 chevaux. Il occupe, au cours des années suivantes, les postes importants de commandant d'Agra (1619), de gouverneur du Multan (1620) et de commandant d'armée dans le Dekkhan, sous les ordres du prince Parvīz (en 1625, l'année de la mort de ce prince). Avec l'avènement de Shāh Jahān, la chance semble abandonner Khān Jahān. Accusé d'intelligence avec les ennemis de ce prince, il est poursuivi et finit par être tué, en même temps que son fils, en 1631, au cours d'un engagement avec les troupes impériales. Ses mémoires font partie du *Ta'rīkh-i-Khān Jahān Lōdī*, ou *Makhẓan Afghānī*, ouvrage composé par Haībat Khān, en 1676.

Iconographie. — Gœtz, *Ind. hist. Portr.*, pl. IX et p. 242, à compléter par : Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, frontisp. (4ᵉ personne à l'extrême gauche, en comptant de haut en bas) ; voir, aussi, le 2ᵉ Darbar, XX (23).

XIII (11). Mahābat Khān. Zamānah Beg, fils de Ghīyās Beg, entre au service du prince Salīm, le futur empereur Jahāngīr, en qualité de simple *aḥadī* (soldat d'extraction noble). Ses talents militaires hors ligne le font rapidement parvenir aux plus hauts grades dans l'armée impériale. Placé, au moment critique de la révolte de Shāh Jahān, à la tête des troupes, dont le prince Parvīz n'est que le chef nominal, il s'acquitte de sa tâche, en obligeant le prince rebelle à se soumettre. L'hostilité de Nūr Jahān, qui lui fait prévoir sa disgrâce prochaine, l'oblige de se révolter à son tour. Il s'empare, en 1626, par surprise de la personne de l'empereur, qu'il garde prisonnier pendant quelques mois. Jahāngīr, libéré grâce à l'habileté de l'impératrice, qui sut gagner à sa cause la majorité des officiers révoltés, Mahābat Khān se réfugie auprès de Shāh Jahān, avec lequel il s'était réconcilié. Ce dernier le nomme, à son avènement au trône, gouverneur de Delhī. Il meurt dans le Dekkhan, en 1634.

Iconographie. — Gœtz, *Ind. hist. Portr.*, p. 242 et pl. IX, à compléter par : Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, pl. XXIX et LVIII ; nos *Miniatures indiennes*, pl. VII et p. 32, 33 ; voir, aussi, le 2ᵉ Darbār, XXIV (14).

XIV (2). Mīrzā Ghāzī. Fils de Jānī Beg, il reçoit en fief la province de Ṭhaṭhah dans le Sind. Le mariage de sa sœur avec le prince Khosrau, le

fils aîné de Jahāngīr, l'allie à la famille impériale. Son *manṣab*, en 1607, est de 5.000 hommes et d'autant de chevaux. L'empereur l'envoie à la tête d'une armée secourir Qandahār assiégé, à la fois, par des rebelles et des Persans. S'étant acquitté de cette mission avec succès, il est nommé commandant de cette forteresse, ainsi que de la région environnante, poste qu'il conserve jusqu'à sa mort, en 1612. Poète et musicien de talent, il est aussi connu pour son libertinage.

Iconographie. — Brown, *Ind. Paint. Mugh*, pl. XLIX (en haut, à gauche); Clarke, *Thirty Moghul Paintings, etc.*, London, 1922, pl. II, fig. 13

XV (12). Muqarrab Khān. Titre accordé par le prince Salīm (Jahāngīr) à Sheikh Ḥasan, fils du Sheikh Bahā ou Bhīnā, entré tout jeune à son service. Homme de grande activité, il jouit de la confiance impériale. Jahāngīr en fait son émissaire, chargé de l'acquisition des « choses belles et précieuses ». L'empereur était non seulement amateur de peintures et de curiosités, mais aussi d'animaux et d'oiseaux exotiques. Muqarrab Khān s'applique de son mieux à satisfaire les goûts de son maître. Il lui expédie, en 1608, de Cambay, une tapisserie européenne « qu'aucune autre œuvre des peintres francs ne saurait égaler ». Une autre fois, il adresse à Jahāngīr un portrait de Tīmūr, exécuté, soi-disant, par un artiste chrétien, d'après nature. La peinture paraît douteuse à Jahāngīr. En 1610, Muqarrab Khān revient de Cambay avec des esclaves abyssins, des chevaux arabes et un lot de curiosités telles que vases en or et en argent de travail européen, etc... Une miniature, attribuée par P. Brown à Manṣūr (*Ind. Paint. Mugh.*, p. 139), représente l'audience que lui donne Jahāngīr, en 1612, à son retour de Goa. L'empereur le reçoit, après une séance de nuit, assis à la *jharokhā*. L'émissaire est figuré en train de faire les salutations d'usage. Sur une table, située plus bas, sont disposées les « curiosités » : un couple de dindons, animaux très rares à cette époque, et un singe « d'apparence étrange ». Une lune, à demi voilée par les nuages, et la lueur incertaine de quelques candélabres éclairent cette scène. Grand amateur d'animaux, Jahāngīr les décrit longuement dans ses *Mémoires* et ordonne à ses peintres de les représenter fidèlement, afin de joindre leurs images au *Jahāngīr nāmah* (cf. *Tūẓuk*, I, 215). Les nombreux services de Muqarrab Khān ne demeurent pas sans récompense. Son *manṣab* atteint, vers 1615, 5.000 hommes et 2.500 chevaux. Il occupe, successivement, les hauts postes de gouverneur du Gujarat du Behar et d'Agra (1623). Passionné pour l'horticulture, il possède à Kairāna une résidence, entourée de jardins somptueux. « On y trouve toutes les variétés d'arbres existant dans le climat chaud, de même que celles du climat froid. J'y ai vu des cyprès de forme gracieuse, comme nulle part », note dans ses *Mémoires* Jahāngīr qui les visite en 1619, au cours d'un voyage, avec les dames de son harem (cf. *Tūẓuk*, II, 112). Cet éloge est d'autant plus significatif que les Grands Moghols étaient fins connaisseurs dans l'art des jardins.

Iconographie. — Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, frontisp. (en haut à gauche, en turban blanc), pl. XLIX et p. 139.

XVI (13). Murtaża Khān. A son avènement au trône, Jahāngir confirme Sheikh Fārīd Bukhārī dans les fonctions de mīr bakhshī que ce dernier exerçait sous Akbar, et augmente son *manṣab* jusqu'à 5.000 hommes. Chargé de réprimer la révolte du prince Khosrau, Sheikh Fārīd Bukhāri lui inflige une défaite près Lahore. Cette victoire est récompensée par un fief et le titre de Murtażā Khān (1606). Corrompu, comme tous les fonctionnaires de l'époque, il est révoqué de son poste de gouverneur du Gujarat pour des malversations (1608). Après une disgrâce de trois années, il obtient un des postes les plus importants de l'Empire, celui de gouverneur du Penjab. Son *manṣāb* est porté à 6.000 hommes et à 5.000 chevaux. Il trouve sa mort au siège de Kāngrā (1616).

Iconographie. — Clarke, *Thirty Mogul Paintings*, pl. 11, fig. 11, par Manōhar; Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XXXVII, p. 117. Voir, aussi, le 2e Darbār, XXVI (10).

XVII (14). Ram Dās Kachhvāhā, Rājah. Fils de Rājah Rāj Singh Kachhvāhā, Ram Dās appartient à une des familles princières rājputes alliées à la maison impériale. La fille de son grand-oncle, Rājah Bhār Mal d'Amber, Maryam Zamānī, épouse Akbar et devient la mère de Jahāngīr; la petite fille, Shāh Begum, épouse ce dernier, en 1685. Le *manṣab* de Ram Dās, qui est de 2.000 hommes, sous Akbar, est porté par Jahāngīr à 3.000. Il reçoit de cet empereur le titre de rājah et la nomination au poste de conseiller militaire auprès de 'Abdu'llah Khān, commandant de l'armée du Dekkhan. Ce dernier, qui ne tient aucun compte des avertissements de Ram Dās, se fait battre par les Dakhinis. Peu de temps après, Ram Dās est chargé d'une mission à Kābul. Comblé fréquemment des faveurs de son souverain, il meurt en 1612.

Iconographie. — Voir le 2e Darbār, XXIX (52).

XVIII (4). Rustam Mīrzā. D'origine royale, fils de Mīrzā Sulṭān Ḥosein et petit-fils de Shāh Ismā'īl Ṣafavī, Rustam Mīrzā se voit obligé, grâce aux luttes intestines et aux incursions des Uzbegs, de se placer, en 1593, sous la protection de l'empereur des Indes, en lui abandonnant sa principauté de Qandahār. Akbar qui accepte ce don, le nomme gouverneur du Multan. Sous Jahāngīr, il est révoqué de son poste de gouverneur de Qandahār et de Thatta (1614) à cause de malversations. L'empereur n'use pas de sévérité envers lui et l'envoie, en mission, au Dekkhan. Pendant la révolte de Shāh Jahān, il lui confie Allahabad, poste ayant, à la fois, une importance

stratégique et politique. Jahāngīr appréciait dans la personne de Rustam Mīrzā non seulement l'homme d'État, mais aussi le chasseur habile, sûr de son tigre.

Iconographie. — Goetz, *Ind. hist. Portr.*, p. 243 (identification erronée : le portrait reproduit par Sattar Kheiri, *Indische Miniaturen*, Berlin, s. m., pl. 45, est celui de Mīrzā Rustam, fils du Muqarram Khān, gouverneur du Multan, sous Aūrangzeb, et non celui du Mīrzā Rustam, fils de Mīrzā Sulṭān Ḥosein ; Havell, *Handbook of Ind. Art*, pl. LXXVI (à droite, en haut) ; voir, aussi, le 2ᵉ Darbār XXX (12).

L'importance du tableau dont nous venons de donner l'analyse ne saurait être contestée. Sur les dix-huit personnages représentés, l'identité de dix-sept se laisse établir avec certitude, celle du dix-huitième, avec vraisemblance. Dans cette possibilité d'identification précise résident l'intérêt et la valeur documentaire de cette peinture qui nous fournit une clef, facilitant l'étude des nombreuses représentations de *darbār* de l'époque.

C'est en nous servant de cette clef que nous aborderons l'étude d'une seconde peinture de ce genre, qui réunit un nombre considérable de personnages aux inscriptions effacées par le temps. Les portraits déjà identifiés des collections publiques et privées nous aideront dans notre travail.

II. LE DARBĀR DU MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON

La seconde peinture qui fait l'objet de la présente étude, le Darbār de Jahāngīr du Museum of Fine Arts de Boston (nᵒ 14, 654) (1), appartient aux œuvres les plus connues de l'école moghole (pl. LV).

Acquise par ce musée, après avoir figuré dans les collections W. Ph. Schulz et V. Goloubew, elle n'a pas encore été l'objet d'une étude spéciale. Il est vrai que MM. Marteau et Vever avaient essayé de donner sur une serpente annexée à leurs *Miniatures persanes, etc.*, les quelques noms qui se sont conservés sur cette peinture. Leur travail, ainsi que l'observe judicieusement M. Coomaraswamy, laisse à désirer. Les noms, transcrits d'une manière défectueuse, ne sont accompagnés d'aucun commentaire sur les personnages représentés. La critique des identifications fait entièrement défaut.

La sixième partie du *Catalogue of the Indian Collections*, etc., de M. A. Coomaraswamy, consacrée aux peintures mogholes, parmi lesquelles se trouve le présent darbār, ne supplée qu'en partie à l'insuffisance de

(1) H. 0,345 m. — L. 0,195 m.

la documentation. Son auteur se borne à décrire onze personnages, les seuls qu'il estime pouvoir être identifiés avec certitude. Une étude comparative, ainsi que nous essayerons de le démontrer, lui aurait permis d'identifier, avec une précision non moindre, un nombre de personnages sensiblement plus élevé.

Le Darbār de Jahāngīr du Musée de Boston reste pour nous une œuvre anonyme. On peut discerner, il est vrai, en bas, à gauche, un fragment de signature : *'amal-i kamtarīn khānahẓādān* (*œuvre des humbles nés dans la maison*), mais les noms d'artistes qui formaient, probablement, la suite de l'inscription, ont disparu. Cette inscription indique que nous sommes en présence d'une œuvre collective d'artistes de la cour impériale, le surnom de *khānahẓād* étant une des distinctions honorifiques, accordées par le souverain aux plus capables d'entre eux. Parmi les maîtres de l'époque qui l'ont obtenue, se trouvent Abu'l-Ḥasan Nādiru'z-Zamān, le peintre favori de Jahāngīr, et Sheikh Daulāt Kalān.

La collaboration de plusieurs artistes à une seule œuvre, en vogue sous Akbar, tend à disparaître sous le règne suivant. On pourrait expliquer sa survie dans les portraits collectifs que sont les darbār par le besoin d'utiliser les portraits individuels des personnages divers, exécutés antérieurement par des artistes différents. L'exécution d'une scène de darbār se trouve ainsi réduite à la réunion et à la coordination de ces images, de manière à en obtenir une composition harmonique, travail habile, exécuté sous la direction des maîtres des ateliers impériaux.

L'unité du tableau, qui ne saurait être contestée, résulte d'un arrangement ingénieux, fréquemment employé dans l'école moghole pour les compositions de ce genre. La foule grouillante des courtisans qui occupe la partie inférieure de la peinture est groupée en cercle au-dessous de la galerie surélevée qu'occupe le souverain, de manière à former deux ailes, faisant face l'une à l'autre. Cette disposition, comme nous l'avons déjà démontré, possède l'avantage de renforcer l'unité du groupement, tout en lui conservant un caractère naturel. L'éléphant et le cheval, qui se trouvent près de la grille, délimitent et achèvent le groupe inférieur. La partie supérieure du tableau, tout autre, contraste par son calme, avec l'animation de la foule au-dessous d'elle. S'harmonisant avec les blanches colonnes qui supportent le plafond au-dessus du trône, les princes et les courtisans sont alignés des deux côtés du souverain. Il naît de cette opposition entre l'agitation et le calme un ensemble parfait. L'unité de la composition n'a pas souffert, en conséquence, du travail collectif. Chose probable, la conception de l'ensemble est due au maître en renom, l'exécution des portraits dans le cadre qui leur est réservé par l'esquisse, aux autres artistes de l'atelier.

De même, cette collaboration ne s'exerce pas à son désavantage dans la technique des portraits. Ces derniers pourraient être divisés en deux catégories : le portrait de profil, selon les vieilles formules indiennes, qui est le plus fréquent (55 sur 68) et celui de trois quarts, inspiré par les conceptions

artistiques persane et européenne (13 sur 68). Il est à observer que ces portraits ne sont pas toujours dessinés à la même échelle. Ainsi la tête de certains personnages paraît deux fois plus grande que celle de leurs voisins (à comparer, par exemple, les nos 17, 18, 26 et 19, 27 ; les nos 58, 59 et 57 ; les nos 66 et 68). La tête de certains courtisans étant aussi grande que celle de l'empereur (voir par exemple les nos 14, 17, 18, 63), on ne saurait expliquer la différence de proportions par la perspective hiérarchique, qui exige que la dimension et la grandeur du personnage répondent à son importance et non à son éloignement dans l'espace, ni par la collaboration de plusieurs artistes, puisque cette disproportion se retrouve dans les œuvres individuelles de l'époque (v. Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, frontispice). Elle semblerait, plutôt, résulter de l'emploi de poncifs de grandeurs différentes.

La date de l'exécution du présent Darbār a été judicieusement suggérée par M. A. Coomaraswamy, qui la situe vers 1620. Ses considérations sont basées sur les faits suivants : 1° le prince Shujā', né le 12 mars 1616, ne paraît pas avoir plus de quatre ans sur cette peinture ; 2° d'autre part, Shāh Jahān ne porte pas la barbe qu'on voit sur ses portraits à partir de 1622, comme le montre le dessin de Manōhar Singh, représentant l'audience donnée par Jahāngīr à ce prince avant son départ pour Balkh, en 1622. La première de ces affirmations est juste. Quant à la seconde, nous ne saurions l'accepter qu'après rectification. En effet, le sujet du dessin (voir la reprod. chez Coomaraswamy, *Indian Drawings*, vol. I, pl. II, et chez Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, pl. LVIII) est interprété inexactement. Shāh Jahān fit ses adieux à Jahāngīr, en décembre 1620 (le 4 Dai), à Lahore, avant son départ pour le Dekkhan (cf. *Tūzuk*, vol. II, p. 190). Le père et le fils ne devaient plus se revoir. Il est fort probable que le dessin en question représente cet événement et non une entrevue du souverain avec le prince, à Agra, vers 1622 (entrevue qui n'a jamais eu lieu !), comme le croit M. Coomaraswamy (cf. *Notes on Indian Painting*, Artibus Asiae, 1927, n° IV, p. 293).

Un examen attentif permettrait, à ce qu'il nous semble, de préciser davantage la date proposée par M. Coomaraswamy. On peut remarquer que sur ce Darbār, le prince Parvīz est représenté au milieu des courtisans sur l'estrade et non dans la galerie près du souverain, comme il conviendrait à un personnage de son rang. La main posée sur le turban, il est en train d'accomplir les salutations d'usage, comme ceux qui se présentent devant le souverain. Les *Mémoires* de Jahāngīr permettent de nous renseigner sur l'événement. Désirant revoir son fils, qui résidait dans son *jāgīr* d'Allahabad, Jahāngīr le mande en sa présence au printemps de 1619. La réception que l'empereur fit à Parvīz, le 9 juin 1619 (25 Khūrdād), fut aussi solennelle que gracieuse. Après avoir effectué ses salutations, le prince fut invité par son père à s'asseoir, faveur considérée comme exceptionnelle. Les *Mémoires* nous apprennent également que Jahāngīr les faisait illustrer par les meilleurs artistes de son temps. Ainsi la peinture en question pourrait bien être

une des illustrations de la chronique impériale, ce que sa facture achevée permet de confirmer. D'autre part, on ne trouve pas dans le journal de Jahāngīr, au cours des trois années suivantes, d'allusion à un événement de ce genre, ayant trait à Parvīz.

On pourrait objecter que certains des personnages représentés étant morts en 1612 et en 1616 (Ja'far Beg et Ram Dās, en 1612 ; Murtaża Khān, en 1616), la peinture ne saurait être postérieure à la première de ces dates. Mais cette objection s'écarte facilement par les considérations suivantes : 1° en 1612, Sulṭān Shujā', représenté à la droite de Jahāngīr, n'était pas encore né ; 2° d'autre part, l'existence de portraits collectifs où figurent des images posthumes est prouvée par des exemples parvenus jusqu'à notre époque (voir, par ex., la pl. XX de Binyon and Arnold, *Court Painters, etc.*).

Après ces quelques remarques sur le style, la date d'exécution et le sujet de ce Darbār, nous aborderons son iconographie, en essayant d'identifier dans la limite du possible les personnages représentés.

A. — La famille impériale.

I (4 ; M.-V., 1) (1). Jahāngīr. En 1619, Jahāngīr est dans sa cinquante et unième année. Son portrait accuse bien cet âge. Le visage, aux traits amollis par une vie dissipée, trahit une expression de lassitude et d'indifférence. La tête est entourée d'un nimbe, les oreilles sont ornées de perles, en accomplissement d'un vœu fait en 1614. La garde de son poignard semble être ornée d'une figure humaine.

L'image de la Sainte Vierge qui se voit dans le fond à droite de l'empereur témoigne de son intérêt pour la peinture religieuse chrétienne. De même que son père, Akbar (2), Jahāngīr montre de la sympathie pour la religion chrétienne et, tout particulièrement pour le culte de la Vierge. Il commande des copies de tableaux religieux chrétiens, fait graver un crucifix sur l'émeraude qu'il porte sur sa poitrine, suspend à son cou un médaillon contenant les images de Notre-Seigneur et de la Sainte Vierge, etc. Il favorise les missionnaires jésuites, en leur avançant les fonds nécessaires à la construction d'une église à Lahore. Il feint même, pour plaire à Akbar, de s'intéresser aux versions persanes d'œuvres théologiques du P. J. Xavier. La

(1) Le premier chiffre, entre parenthèses, est celui de notre serpente, le second de celle de Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, etc.

(2) Au dire des Pères jésuites, Akbar témoignait une grande révérence envers les saintes images, celles de la Sainte Vierge surtout. Son intérêt pour les questions religieuses, joint à une politique hostile à l'Islām, donnait aux missionnaires à sa cour l'espérance de sa prochaine conversion. Le P. du Jarric affirme qu'en 1590, Akbar « fit mettre par terre tous les Alcorans (minarets) de la ville, en laquelle il tenoit pour lors sa Cour. Les Mosquées aussi, qui sont les temples du même séducteur (Mahomet) furent converties, par son commandement, en escuries de chevaux et d'éléphans » (cf. P. du Jarric, *Histoires des choses mémorables advenues tant ez Indes orientales, etc.*, Bordeaux, 1608-1614, p. 458). Ce récit, basé sur celui de Peruschi, dont les exagérations nous avaient fait douter de sa véracité dans notre *Peinture indienne, etc.*, Paris, 1929, page 40, se trouve confirmé, en partie, par Badāōni (tr. Lowe, p. 322 ; Blochmann, *Āyin*, vol. I, p. 209) et par Firishta (texte II, 567, *apud* Haig, *Ind. Ant.*, 1918, p. 185).

piété de Jahāngīr a trop d'ostentation pour être vraie. Il est guidé dans son intérêt pour la religion chrétienne par des considérations politiques. Étant prince, il espère, par l'entremise des missions jésuites, gagner les Portugais à sa cause, lorsqu'il se révolte contre son père. Son admiration pour l'art occidental, révélé par la peinture religieuse chrétienne, l'incite, après son avènement, à orner son trône de peintures figurant saint Jean-Baptiste, saint Antoine et saint Bernardin de Sienne, ainsi qu'à faire exécuter sur le mur extérieur du palais, des deux côtés de la fenêtre (jharokhā), à laquelle, suivant la coutume instituée par Akbar, le souverain moghol se montre journellement au peuple, les images du Christ le Sauveur, tenant une sphère dans la main, et de la Sainte Vierge. Les Pères jésuites, S. Manrique, par exemple, et des voyageurs européens, comme W. Finch, attestent que les sujets d'un grand nombre de fresques qui décoraient les salles du palais impérial étaient empruntés à l'iconographie chrétienne. Certaines d'entre elles passent pour avoir été exécutées d'après des esquisses désignées par l'empereur (*quas sua ipse manu delineavit*), qui, de même qu'Akbar, s'en occupait en amateur (1).

II (3 ; M.-V., 8). Dāvar Bakhsh Sulṭan, surnommé Mīrzā Bulāqī, fils de Khosrau, héritier du trône. Jahāngīr lui accorde, en 1623, un poste au Gujarat et un *manṣab* de 8.000 hommes et 3.000 chevaux (cf. *Tūzuk*, II, 260). Il est proclamé empereur à la mort de Jahāngīr, en octobre 1627, par le vazīr, Āṣaf Khān, qui l'oppose au prince Shahriyār, un autre candidat au trône. Shahriyār ayant péri dans la lutte, Āṣafkhān abandonne son protégé pour se ranger du côté de Shāh Jahān, qui s'empare sans peine du pouvoir. Dāvar Bakhsh est exécuté par ordre du nouvel empereur. Une autre version lui fait chercher refuge en Perse. Il paraît avoir près de quinze ans sur notre peinture. Le médaillon qu'il porte sur le cou, probablement avec le portrait de Jahāngīr, constituait une haute distinction, conférée par le souverain.

Iconographie. — Manucci, *Storia do Mogor*, vol. I, pl. X.

III (25). Parvīz Sulṭān. L'absence d'inscription n'empêche pas d'identifier facilement l'image par comparaison avec les autres portraits de ce prince (voir l'iconographie citée au n° 2 du premier Darbār). Il porte une médaille suspendue à son collier de perles.

IV (6 ; M.-V., 4). Shāh Jahān. Khurram, troisième fils de Jahāngīr, né en 1592, de Balmatī, fille de Rājah Udaï Singh de Jodhpur, gagne par ses succès militaires la faveur de l'empereur, son père, qui le comble d'honneurs, en lui accordant un rang supérieur à celui de son frère aîné, le prince Parvīz. Son *manṣab* qui s'élève, en 1615, à 15.000 hommes et 6.000 chevaux, est porté en 1617, après ses victoires dans le Dekkhan, à 30.000 hommes et à

(1) Cf. V. Smith, *The Oxford History of India*, éd. 1928, pp. 378 et 388.

20.000 chevaux. L'empereur lui confère, en même temps, le titre de Shāh Jahān. La politique néfaste de Nūr Jahān, qui désire assurer la succession au trône à son gendre borné, le prince Shahriyār, pour régner en son nom, provoque, en 1622, la révolte de Shāh Jahān. L'insuccès de son insurrection ne l'empêche pas de monter sur le trône en 1628, après la mort de son père. Identifié par comparaison avec ses autres portraits.

Iconographie. — Gœtz, *Ind. hist. Porträts*, p. 247, à compléter par : Binyon et Arnold, *Court Painters*, pl. I (en robe jaune); Blochet : 1) *Catalogue of Persian Paintings...* (coll. Demotte), New-York, s. d., nos 188, 189, 190 et 195 ; 2), *Musulman Painting*, pl. I ; 3), *Notes sur les peintures hindoues de la Bibl. Nat.*, Bull. S. F. R. M. P., 10e année, Paris, 1926, pl. IV, XXXVI (identification inexacte : le personnage porte un uniforme de type européen du xixe siècle et ne saurait être Shāh Jahān), XXXVIII, *b*, et XLVIII, *b*; 4), *Peint. orient. coll. Pozzi*, pl. XXXV et pp. 31-32 (Shāh Jahān assiégeant un fort, faussement identifié comme Jahāngīr) ; Brown, *Indian Painting*, pl. 13 (identification inexacte : non Shāh Jahān, mais Aūrangzēb) et *Ind. Paint. Mugh.*, pl. XX, XXV et XLII ; Coomaraswamy, *Cat. Ind. Coll.*, vol. VI, nos 21.1676, pl. XXX, 1569, pl. LI, 17.3039, 15.104, 13.1400, pl. LII (ne saurait être Shāh Jahān) et *Notes on Ind. Paint.*, Artibus Asiae, 1927, no II, fig. 7, p. 133, vers 1617 (inexactement défini comme Jahāngīr et daté vers 1610) ; Foster, *Catal. of Paint. in the India Office;* Havell, *Handbook of Indian Art*, London, 1920, pl. LXXVI ; Journal of Indian Art and Industry, 1913, vol. XV, pl. 8, no 6 et pl. 10 ; Kühnel, *Miniaturmal. im islam. Or.*, pl. 116 (inexactement identifié comme Jahāngīr, même erreur chez Gœtz, *op. cit.*, p. 240) ; Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XXXIV, C. 36; XLIV, C. 130; XLV, C. 135 et XLVII, C. 131 ; Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, vol. II, no 227, 228 et 231 ; Martin, *Miniature Painting and Painters in Persia, India and Turkey*, London, 1912, vol. I, pl. D, vol. II, 202 (en haut, à droite ; l'identification nous paraît douteuse), 203 et 218 ; Mehta, *Studies in Ind. Painting*, no 36 ; Migeon, *Manuel d'art musulman*, Paris, 1907, vol. II, fig. 41 ; Roe, *The Embassy of...*, *etc.*, p. 176; Sarre, *Rembrandts Zeichn.*, *etc.*, Jahr. K. Preuss. Kunstsamml., Berlin, 1904, vol. XXV, pp. 143-158, fig. 6 (à gauche, debout), fig. 9 (à droite), pl. « Inder zu Pferde » ; Stchoukine, *Miniatures indiennes*, nos 66, 69, 94, 95, 100, 107, 108, 109, et *Peinture indienne*, pl. XXXII, XXXIII, XXXVI et XXXIX ; Strzygowski et Glück, *Ind. Miniat. im Schlosse Schönbrunn*, nos 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11 (?), 12, 15, 16 (?), 17 (?), 21, 22, 23, 24, 27, 29, 32, 35, 37, 39, 40, 43, 46, 47, 49, 50 (au milieu, à gauche), 55 (en bas) et 60 (à droite).

V (5 ; M.-V. 3). SHUJĀ', SULṬĀN (se lit sur le col de sa robe). Deuxième fils de Jahāngīr et de Mumtāz Maḥal, né à Ajmir, en 1616. La naissance de ce prince est décrite par Jahāngīr, dont la joie est sans bornes. « Les astro-

logues », écrit-il dans ses *Mémoires*, « notèrent la position des astres en ce moment ; le roulement bruyant des tambours exprimait l'allégresse » (cf. *Tūzuk*, II, 45, 46). Nommé, à sa majorité, gouverneur du Bengale par son père, il épouse la fille de Mīrza Rustam Ṣafavī. Durant la guerre de succession que déclenche, en 1658, la maladie de Shāh Jahān, il marche sur Dehli pour s'assurer du trône. Battu à Khajna, près d'Allahabad, l'année suivante, par son frère, Aūrengzēb, il se réfugie dans l'Arakan, où il périt, en 1660, avec sa famille.

Iconographie. — H. Gœtz, *Ind. hist. Portr.*, p. 248, nos *Peinture indienne*, pl. XL, et *Miniatures indiennes*, p. 64.

B. — La cour.

VI (31 ; M.-V., 59). Abu'l-Ḥasan, Khvājah (nom inscrit sur le col de la robe). Sa carrière, qui commence, sous Akbar, dans l'armée du prince Dāniyāl au Dekkhan, se poursuit avec succès au cours du règne de Jahāngīr. Après avoir occupé des postes divers, il remplit, en 1611, les hautes fonctions de bakhshī-kul (trésorier général). Son *manṣab* est porté, en 1620, à 5.000 hommes et à 3.000 chevaux. L'empereur le charge, vers la fin de la même année, d'une expédition militaire au Dekkhan. Serviteur fidèle, il n'abandonne pas Jahāngīr durant la révolte de Shāh Jahān et contribue par son activité à la répression de cette dernière (1623). Trois ans plus tard, il soutient l'Impératrice Nūr Jahan dans sa tentative de délivrer Jahāngīr des mains de son général, Mahābat Khān, et prend part aux négociations qui amènent à cette libération. Il meurt en 1632, sous le règne de Shāh Jahān.

Iconographie. — P. Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, front. et pl. LVIII ; A. Coomaraswamy, *Cat. Ind. Coll.*, VI, pl. XXXIII, et *Notes on Ind. Paint.*, Artibus Asiae, 1927, p. 293 ; Binyon et Arnold, *Court Painters*, pl. XX, n° 7 ; notre *Peinture indienne*, pl. XXXI.

VII (61 ; M.-V., 37). Afżal Khān (nom à moitié effacé sur le col). Deux personnages de l'entourage de Jahāngīr portent ce nom :

a) 'Abdu'r-Raḥman, fils d'Abu'l-Fażl, l'ami et le conseiller d'Akbar. Il reçoit en 1607, de Jahāngīr, le titre d'Afżal Khan et un *manṣab* de 2.000 hommes et d'autant de chevaux. L'année suivante, il est nommé gouverneur du Behar, où il réprime, en 1610, la révolte causée par l'apparition d'un faux Khosrau. On le voit à la cour, en 1612. Il meurt peu après (1613).

b) Mullā Shukru'llāh Shīrāzī, fils de 'Abdu'l-Ḥaqq. D'origine persane, il entre au service du prince Khurram qui en fait son secrétaire durant l'expédition dans le Mewar (1613-14). Il prend part aux négociations avec le Rānā, pour lesquelles il reçoit le titre d'Afżal Khān. Il est envoyé, en

1622, comme ambassadeur à Bijapur pour obtenir des secours au prince Khurram révolté. Il atteint sous Shāh Jahān le poste de vazīr avec un *manṣab* de 7.000 hommes et de 4.000 chevaux. Mathématicien et poète sous le pseudonyme de 'Allamī, il est apprécié pour son éloquence. Jahāngīr le cite plusieurs fois dans ses *Mémoires*. Sir Thomas Roe le mentionne dans les siens sous le nom de *Mirza Socorolla*. Il meurt, en 1639, à Lahore.

Le personnage représenté ressemble aux portraits de Shukru'llāh, reproduits dans notre *Peinture indienne*, pl. XXXVII, *b*, et chez Binyon et Arnold, *Court Painters*, pl. XX, nº 32.

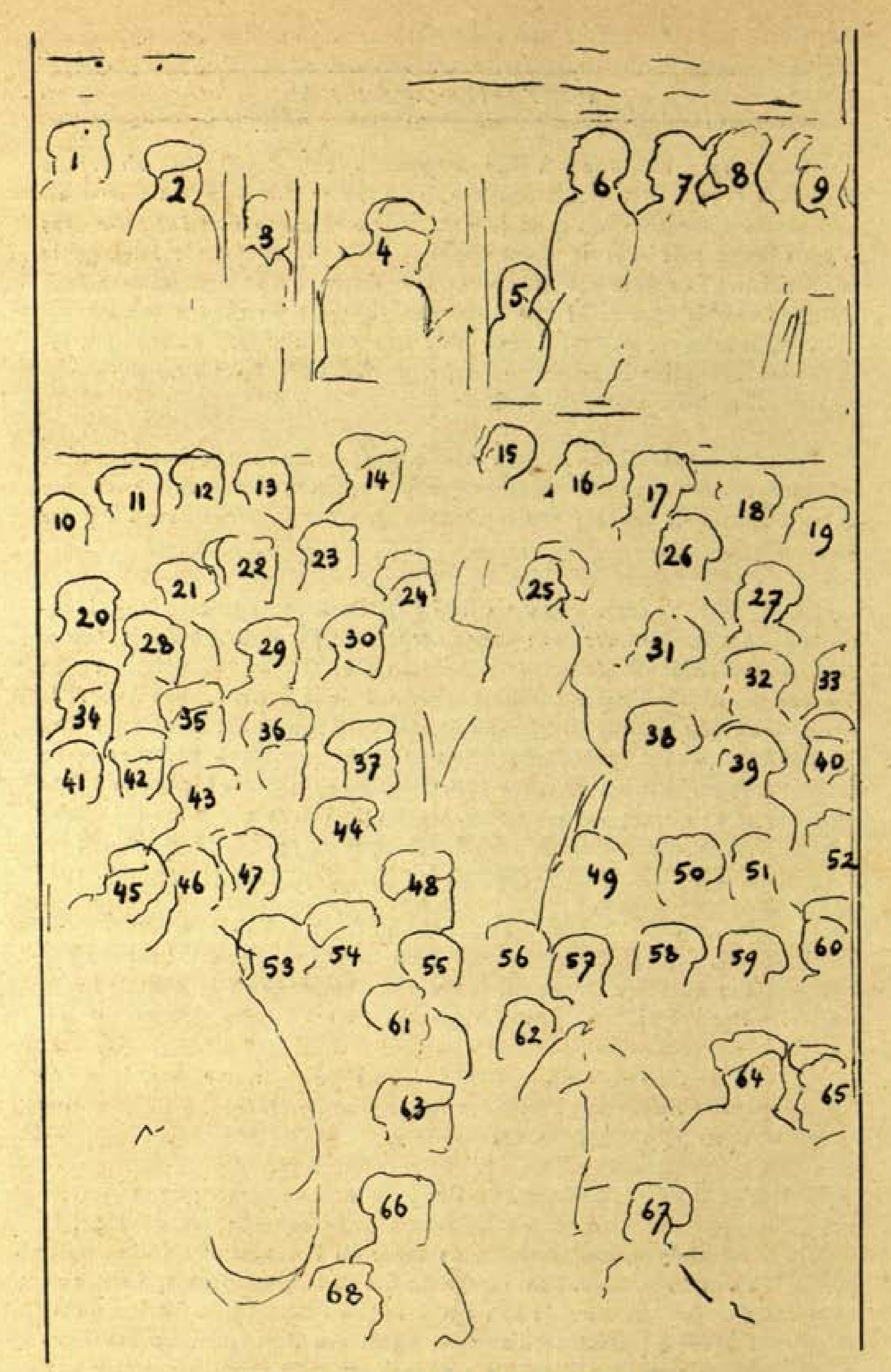
VIII (17). Āṣaf Khān, Mirzā Abu'l Ḥasan (sans incription). Identifié par comparaison avec ses autres portraits. Voir la notice V et le numéro 7 de la serpente de notre premier Darbār. A noter la médaille qu'il porte au cou.

IX (36; M.-V., 27). Bahādur Khān Qurbegī (sans inscription). Identifié par comparaison avec son portrait reproduit par E. Kühnel et H. Gœtz. *Ind. Buchmal. a. d. Jahāngīr Album*, p. 35, fol. 22, *b*. Originaire du Turkestan, Abu'n-Nabī entré dans le service de la bouche, sous Akbar. Il est nommé gouverneur de Qandahār par Jahāngīr qui l'honore du titre de Bahādur Khān. Son *manṣab*, en 1620, est de 5.000 hommes et de 4.000 chevaux. Une maladie des yeux l'oblige à quitter le service la même année pour se retirer sur ses terres. Jahāngīr l'envoie, néanmoins, deux années plus tard, à Qandahār avec des troupes de renfort. Il est encore en vie sous Shāh Jahān (cf. *Tūzuk*, I, 81, 282, 319, 379; II, 49, 165, 192, 233-34).

X (21; M.-V., 21). Bhāō Singh, Rājah (sans inscription). Identifié par comparaison avec son image sur le premier Darbār. Voir la notice VI et le nº 6 de notre première serpente.

XI (11; M.-V., 12). Bīr Singh Dēō, Rājah (sans inscription). Identifié par comparaison avec son image sur notre premier Darbār. Voir la notice VII et le nº 10 de notre première serpente.

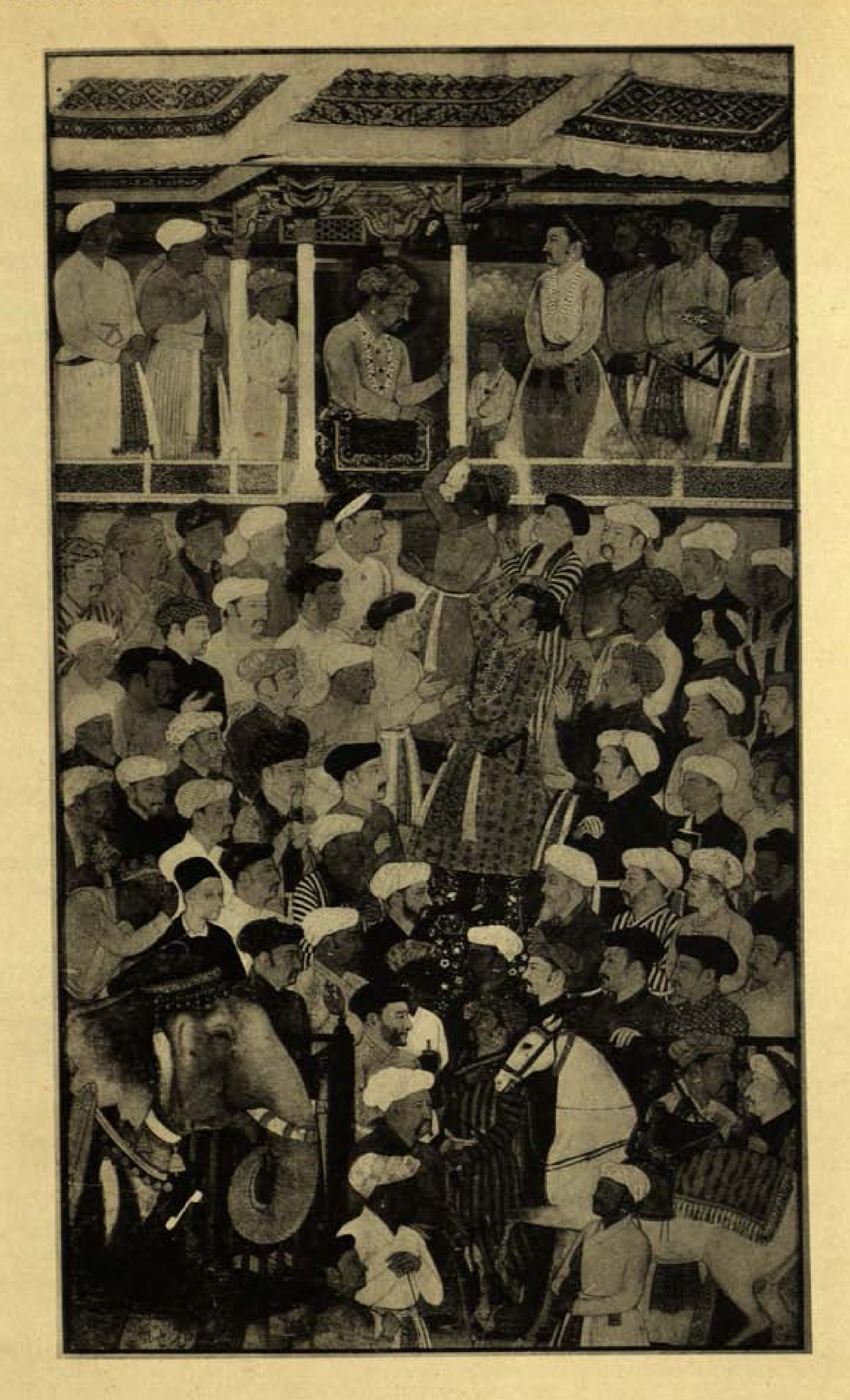
XII (46; M.-V. 31). Corsi, le Père Francesco (inscription: *padri*). Né à Florence, en 1575, et entré dans l'ordre des Jésuites en 1593, le P. Corsi est envoyé, six années plus tard, du Portugal aux Indes, où il parvient à s'insinuer dans l'entourage du Grand Moghol. Roe, qui entre en rapports avec lui au cours de son ambassade en 1618-19, le décrit comme homme d'une cinquantaine d'années, agent des Portugais, de manières affables, ayant en tout temps libre accès auprès du souverain, grâce aux présents qu'il offre de temps en temps. Il meurt, fidèle à son poste, le 1er août 1635.



SERPENTE DE LA PLANCHE LV

Nota. — Les numéros en chiffres arabes sont ceux de la serpente, en chiffres romains ceux des notices.

2 (xiv), 3 (ii), 4 (i); 5 (v), 6 (iv); 7 (xxi), 10 (xxvi), 11 (xi), 12 (xxx); 13 (xix), 14 (xxiv); 15 (xxxi); 16 (xv); 17 (viii); 18 (xviii); 21 (x); 23 (xx), 24 (xvii); 25 (iii); 27 (xiii); 28 (xxxiii), 31 (vi); 32 (xvi); 36 (ix); 40 (xxxiv); 43 (xxviii); 46 (xii); 49 (xxii); 50 (xxv); 51 (xxvii), 52 (xxix); 54 (xxiii); 57 (xxxv); 61 (vii); 64 (xxxii).



Jahângir recevant Parviz en audience solennelle.

Reproduction autorisée par les Trustees du Museum of Fine Arts, Boston.

XIII (27). Ibrāhīm Khān, Fatḥ Jang (sans inscription). Identifié par comparaison avec son image sur le *Darbār de Jahāngīr* de la Collection Demotte (5950. S. W. 10, lot II), portant le nom à demi effacé sur la ceinture. Fils d'Itemādu'd-daulah et frère de l'impératrice Nūr-Jahān, Ibrāhīm Khān occupe, en 1614, le poste de trésorier de la maison impériale, qu'il partage avec Khvājah Abu'l-Ḥasan. Son *manṣab* est de 4.000 hommes et d'autant de chevaux. Gouverneur du Behar en 1615, il reçoit le titre de Fatḥ Jang (cf. *Tūzuk*, I, 316). Jahāngīr le nomme gouverneur du Bengale, en 1617. Serviteur dévoué de l'empereur, il trouve sa mort au cours de la révolte de Shāh Jahān dans la bataille, livrée en 1624, près Dacca.

XIV (2 ; M.-V., 9). I'tabār Khān (nom inscrit sur le turban). Vieilli au service de Jahāngīr, dont il a la confiance, I'tabār Khān est nommé, en 1607, gouverneur de la forteresse de Gwalior, dans laquelle on détenait les prisonniers d'État. Un moment aussi critique que celui de la révolte de Shāh Jahān, l'oblige d'accepter en 1622, malgré ses infirmités et son âge, le poste responsable de gouverneur d'Agra. L'empereur récompense son dévouement en lui accordant le titre de Mumtāz Khān. Son *manṣab*, de 5.000 hommes et de 3.000 chevaux en 1616, est porté à cette occasion à 6.000 hommes et 5.000 chevaux.

Iconographie. — P. Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, frontisp. ; nos *Miniatures indiennes*, pl. IX.

XV (16). I'temādu'd-daulah, Vazīr (sans inscription). Identifié par comparaison avec ses autres portraits. Voir la notice VIII et le n° 17 de la serpente de notre premier Darbār.

XVI (32 ; M.-V., 58). I'teqād Khān (nom inscrit sur le turban). Fils du vazīr I'temādu'd-daulah et frère d'Āṣaf Khān. Manṣabdār sous Jahāngīr, I'teqād Khān obtient en 1622, grâce à ses puissantes relations, le gouvernement de Kashmir. Deux années plus tard, son *manṣab* est élevé à 4.000 hommes et à 3.000 chevaux. Il meurt à Agra en 1650 (cf. *Tūzuk*, I, n°s 3, 319, 320, 373 ; II, 2, 7, 215, 269).

Iconographie. — Havell, *Indian Sculpture and Painting*, London, 1908, pl. LV.

XVII (24 ; M.-V., 20). Ja'far Beg, Dīvān (inscription : Ja'far Khān, d'après Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, n° 234 ; Ja'far Mīrzā, selon A. Coomaraswamy, *Cat. Ind. Coll.*, VI, p. 46. Il nous a été impossible de retrouver l'inscription sur la photographie). Voir la notice IX et le n° 18 de la serpente de notre premier Darbār.

XVIII (18). Khān 'Ālam (sans inscription). Identifié par comparaison avec ses autres portraits. Voir la notice X et le n° 1 de la serpente de notre premier Darbār.

XIX (13 ; M.-V., 14). Khān A'.am (sans inscription). Identifié par comparaison avec ses autres portraits. Voir la notice XI et le n° 3 de la serpente de notre premier Darbār. L'identification de ce personnage avec 'Abdu'r-Raḥīm, Khān-khānan, proposée par M. Coomaraswamy (*Cat. Ind. Coll.*, VI, p. 46) nous paraît inexacte.

XX (23 ; M.-V., 19). Khān Jahān Lōdī (sans inscription). Identifié par comparaison avec ses autres portraits. Voir la notice XII et le n° 15 de la serpente de notre premier Darbār. On remarquera le même profil sur les images des deux darbār, malgré que la moustache se soit un peu effacée sur le second.

XXI (7 ; M.-V., 5). Khavāṣṣ Khān (nom inscrit sur le col de la robe). Titre de Daulat Khān Mayī, qui occupe, sous Jahāngīr, le poste de commandant des districts d'Allahabad et de Jaunpur. Gouverneur, en 1635, sous Shāh Jahān, du Sind. Commandant, en 1646, de Qandahār, il rend cette forteresse, après une résistance insuffisante, à l'armée persane de Shāh 'Abbās II. Il revient, couvert de honte, dans l'Inde pour y mourir peu de temps après (cf. *Tūzuk*, I, 177, 217). A noter la médaille qu'il porte sur le cou.

Un autre Khāvaṣṣ Khān, jāgīrdār du district de Qanauj, est connu pour avoir vécu à la même époque, mais comme il est mort en 1616, il est probable que notre image est celle du nouveau possesseur de ce titre, Daulat Khān (cf. Coomaraswamy, *Cat. Ind. Coll.*, VI, p. 45).

Iconographie. — Binyon et Arnold, *Court Painters*, pl. XX, n° 10.

XXII (49 ; M.-V., 53). Khvājah Jahān (nom inscrit sur le turban). Dūst Moḥammad, originaire de Kābul, occupe sous Jahāngīr, qui avait épousé sa fille, le poste important de bakhshī ou trésorier. L'empereur lui accorde le titre de Khvājah Jahān, ainsi qu'un *manṣab* de 5.000 hommes et de 3.000 chevaux. Homme de confiance de l'empereur, il se distingue en architecture, de même que dans l'art des jardins. Jahāngīr visite avec les dames de son harem ses cultures de melons (1613). Il meurt en 1619. Son nom se trouve fréquemment cité dans les *Mémoires* de l'empereur. Le mariage avec la fille de cet « homme des champs » avait, peut-être, inspiré au souverain le charmant conte de *La fille du jardinier* (cf. *Tūzuk*, II, p. 54).

Iconographie. — Clarke, *Thirty Mogul Paintings, etc.*, pl. 4 ; Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XXXVII, 117 (en bas, au milieu).

XXIII (54 ; M.-V., 34). KESHAN DĀS, RĀJAH (nom inscrit sur le turban). Chef des écuries impériales, qui étaient divisées en deux sections : celle des chevaux et celle des éléphants. En récompense de ses longs services, qui datent du règne d'Akbar, Jahāngīr comble son ambition en l'honorant du titre de Rājah (1612). Il est chargé, en 1619, d'une mission à Udaïpur. Son *manṣab* atteint à cette époque 2.000 hommes et 300 chevaux. Sa maison est honorée d'une visite de l'empereur qui traversait, en 1623, Salīmgarh pour se rendre dans le Kashmir. Notons que Keshan Dās est représenté à la proximité de l'éléphant, comme il convient à ses fonctions (*Tūzuk*, I, 226 ; II, 111, 123).

Iconographie. — Marteau et Vever, *Miniatures persanes*, vol. II, n° 259.

XXIV (14 ; M.-V., 15). MAHĀBAT KHĀN (nom inscrit sur le turban). Voir la notice XIII et le n° 11 de la serpente de notre premier Darbār. A noter la médaille qu'il porte sur le cou.

XXV (50 ; M.-V., 52). MĪR JUMLAH (sans inscription ; identifié par comparaison). Originaire du Shāhristān, en Perse, Mīr Moḥammad Amīn quitte, en 1618, sa patrie pour se rendre aux Indes et rentrer au service du Grand Moghol, sur l'invitation de ce dernier. Jahāngīr ne lui épargne pas ses faveurs et lui présente, entre autres gratifications, la somme de 20.000 *darb* (10.000 roupies). Il reçoit également de l'empereur une robe d'honneur. Sous Shāh Jahān, sa carrière se poursuit avec succès. Le titre de Mīr Jumlah et l'important *manṣab* de 5.000 hommes lui sont conférés par le nouveau souverain. Mort en 1637 (Cf. *Tūzuk*, vol. II).

Iconographie. — Clarke, *Thirty Mogul Paint.*, 14, portrait par Shivdās.

XXVI (10 ; M.-V., 11). MURTAŻA KHĀN (sans inscription). Identifié par comparaison avec ses autres portraits. Voir la notice XVI et le n° 13 de la serpente de notre premier Darbār.

XXVII (51 ; M.-V., 51). NŪRU'D-DĪN QULĪ (nom inscrit sur le col de la robe). *Kotvāl* ou chef de police sous Jahāngīr, qui le cite dans ses *Mémoires* (cf. *Tūzuk*, I, 418 ; II, 80). Sert également sous Shāh Jahān. Meurt assassiné, en 1635.

Iconographie. — Loan Exhibition, Delhi, 1911, pl. XL, C. 509.

XXVIII (43 ; M.-V., 29). QAMAR KHĀN (sans inscription). Identifié par comparaison avec son image sur un autre *darbār* (Voir P. Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, pl. XLIX et p. 137). Fils de Mīr 'Abdu'l-Latīf, un saifī sayyid, originaire de Qazvīn, qui émigre, en 1556, dans l'Inde et entre dans le service moghol en qualité de professeur du jeune Akbar, il figure

parmi les courtisans de Jahāngīr. L'inconduite de son fils, Kaukab, fait l'objet d'une mention dans les *Mémoires* de l'empereur (cf. *Tūẓuk*, I, 171, 440).

XXIX (52 ; M.-V., 50). Ram Dās Kachhvāha, Rājah (sans inscription). Identifié par comparaison avec son portrait sur le premier Darbār (Voir la notice XVII et le n° 14 de la serpente).

XXX (12 ; M.-V., 13). Rustam Mīrzā (sans inscription). Identifié par comparaison avec son portrait sur le premier Darbār (voir la notice XVIII et le n° 4 de la serpente).

XXXI (n° 15). Rūz Afzun (?) (sans inscription). Identifié par comparaison avec son portrait reproduit pl. 7 de Stanl. Clarke, *Thirty Mogul Paintings*. Fils de Rājah Sangram de Kharkpur. Son père, s'étant révolté contre le pouvoir impérial, est tué dans un engagement avec les troupes de Jahāngīr commandées par Qulī Khān. Dépossédé de son fief, ainsi que de ses biens, Rūz Afzūn est détenu comme otage à la cour moghole. L'empereur en fait son porteur de *caurī* (chasse-mouches). S'étant, dans la suite, converti à l'Islām, il est restauré dans son fief et dans son titre de rājah (*Tūẓuk*, I, 295-296; Blochmann, *Āyīn*, p. 446).

XXXII (64 ; M.-V., 46). Shauqī (nom inscrit sur le turban). Joueur de luth, apprécié de Jahāngīr. « Shauqī, le joueur de luth », écrit-il à son sujet dans ses *Mémoires*, « est le miracle de l'âge. Il chante également bien les chants hindi et persans de manière à bannir des cœurs toute tristesse. Je l'ai exalté du titre d'Anand Khān ». Anand veut dire, en hindī, plaisir ou facilité (*Tūẓuk*, I, 331).

Iconographie. — P. Brown, *Ind. Paint. Mugh.*, frontispice.

XXXIII (28). Sūraj Singh Rathor, Rājah de Jodhpur (sans inscription). Identifié par comparaison avec son portrait, reproduit planche 35 de E. Kühnel et Gœtz, *Ind. Buchm. Jahāngīr-Album*. Fils du Mota Rājah Udaï Singh et frère de Balmatī (Jagat Gosā'īnī), l'épouse de Jahāngīr et mère de Shāh Jahān. Supprime, en 1594, la révolte de Bahādur, le fils de l'ancien sultan du Gujarāt, Moẓaffar III. Akbar le nomme gouverneur de cette province. Jahāngir lui accorde, en 1608, un poste au Dekkhan, de même qu'un *manṣab* de 3.000 hommes et de 2.000 chevaux. Sūraj Singh prend part, sous les ordres de Shāh Jahān, aux opérations contre le Rānā du Mewar, Amar Singh. Il réapparaît à la cour en 1615, pour repartir sous peu pour le Dekkhan, où il trouve sa mort en 1619 (*Tūẓuk*, I, 153, 293 et *passim* ; II, 99).

XXXIV (40; M.-V., 56). Ẓafar Khān (nom inscrit sur le col de la robe), fils de Zaīn Khān Kūkaltāsh. Gouverneur de la région et du fort d'Attock, sur l'Indus, en 1607. Les victoires qu'il remporte sur les Afghans rebelles lui attirent la faveur de Jahāngīr (1608). Il est nommé successivement *sūbādar* (gouverneur) du Gujarat, puis du Behār (1612-15). Son *manṣab* atteint 3.000 hommes et 2.000 chevaux. Mort en 1632 (*Tūzuk*, I, 100, 127, 160, 231 ; II, 284, 306).

XXXV (57; M.-V., 44). Zāhed Khān (nom inscrit sur le col). Deux personnages de ce nom appartiennent à l'entourage de Jahāngir :

1° Zāhed Khān, fils de Ṣādiq Khān. A l'avènement de Jahāngīr, son *manṣab* est porté à 2.000 hommes. Prend part, en 1606 à l'expédition contre Ray Singh et son fils Dulīp et leur inflige une défaite dans la province d'Ajmir (*Tūzuk*, I, 17, 46, 84).

2° Zāhed Khān, fils de Shujā'at Khān 'Arab, reçoit, en 1617, un *manṣab* de 1.000 hommes et 400 chevaux. Sert sous les ordres de Shāh Jahān, dont il embrasse la cause, lors de la révolte de ce dernier. Il tombe avec ses trois fils entre les mains de Mahābat Khān, commandant les troupes impériales, qui fait exécuter l'un d'eux.

Il nous semble que le personnage représenté sur ce darbār devrait être, plutôt, le second Zāhed Khān. Le premier de ce nom cesse d'être mentionné dans les *Mémoires* de Jahāngīr à partir de 1606, tandis que le second y est cité en 1617, époque voisine de celle de l'exécution de la peinture, ainsi qu'ultérieurement.

En dehors de ces 35 personnages que nous avons cru pouvoir reconnaître, il en existe une dizaine dont les noms à moitié effacés ne nous ont pas permis de les identifier. On trouvera neuf de ces noms sur la serpente annexée à la planche 234 des *Miniatures persanes, etc.*, de MM. Marteau et Vever, qui les ont transcrits ainsi qu'il suit : 1° *Anver* (n° 60 de notre serpente; M.-V., 49); *Beyrou* (n° 62; M.-V., 42); 3° *Breham* (n° 66 ; M.-V., 39); 4° *Chater* (n° 67 ; M.-V., 41) ; 5° *Fehci* (n° 65 ; M.-V., 47) ; 6° *Koutr Khān* (n° 63 ; M.-V., 38) ; 7° *Sobhan* (Subhan Qulī, un des chasseurs de Jahāngīr, exécuté en 1618 ? Cf. *Tūzuk*, vol. II), (n° 55 ; M.-V., 36) ; 8° *Techrif Khān* (n° 53 ; M.-V., 33) ; 9° *Zerif* (n° 58 ; M.-V., 45). Un dixième nom, *Mīrzā Khān*, est donné par M. Coomaraswamy (*Cat. Ind. Coll.*, VI, p. 45).

Ivan Stchoukine.

BRONZES DU LOURISTAN

Depuis le printemps dernier un assez grand nombre de très intéressants objets de bronze, découverts en Perse, sont apparus sur le marché des antiquités de Paris et de Londres.

On ne connaissait jusqu'à présent que quelques pièces analogues, conservées dans les collections du Louvre et du British Museum ; encore y étaient-elles classées sous le nom de bronzes cappadociens.

Ces bronzes, produits inattendus de fouilles entreprises par les tribus lurs, attirèrent de suite l'attention des savants et des collectionneurs. A quelle ou à quelles civilisations appartiennent ces objets ? De quelles populations sont-ils les œuvres ? A quelle époque ont-ils été exécutés et, pour la plupart, à quel usage étaient-ils destinés ? Autant de questions qui intriguent l'archéologue et auxquelles il ne saurait encore répondre.

Certaines pièces s'apparentent sans aucun doute à l'art sumérien, telle cette hache (fig. 1), sœur d'une pièce découverte dans le dépôt de fondation du temple de Shoushinak (1) à Suse et datée par là même d'un millénaire avant notre ère, tandis que d'autres, telle la coupe que nous reproduisons (fig. 2) et qui révèle une influence hellénistique, ne peuvent avoir été fabriquées que durant les deux ou trois siècles qui précèdent notre ère (planche LVI).

Cet art imprévu du Louristan paraît donc s'être constitué au contact des foyers d'art mésopotamiens de Sumer et de Babylone, puis avoir évolué par la suite sous l'influence des forces qui agirent sur l'art des diverses civilisations de l'Asie antérieure. Mais les seuls renseignements précis que nous possédions au sujet de ces curieux objets sont le lieu de leur découverte, les hautes vallées du Louristan qui joignent les anciens établissements royaux de la région de Kermanshah à l'Elam, et le fait que tous ces objets, sans exception, ont été trouvés dans des tombes.

Il est probable aussi qu'ils sont les œuvres de groupements nomades, car les montagnes du Louristan ne sont habitables que pendant une partie de l'année, et de nomades chasseurs et cavaliers, puisque ce sont les animaux, chevaux et capridés surtout, qui leur ont fourni l'essentiel de leur matériel décoratif. Alors que les représentations anthropomorphiques

---

(1) *Mémoires de la Délégation archéologique française en Perse*, t. VII, fig. 184.

1

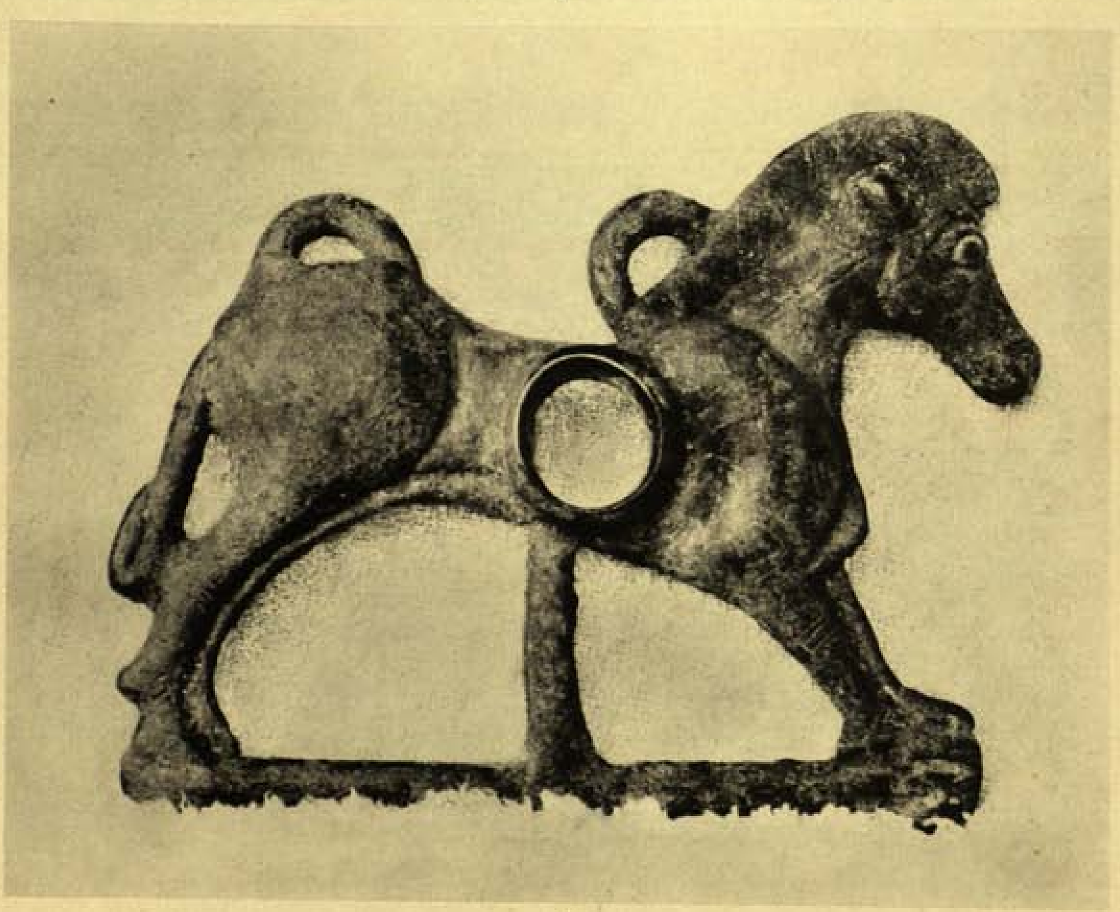


2

1. - Hache. — 2. - Coupe.



3



4

3. - Bouquetins. — 4. - Cheval.

5



6

5. - Hache provenant d'Ecbatane. — 6. - Hache du Louristan.



7



8

7. - Ornement en bronze du Louristan. — 8. - Garde de sabre Han (*Musée du Louvre*).

sont le plus souvent extraordinairement rudimentaires, le caractère particulier des animaux est rendu avec une vérité et souvent une sensibilité charmantes.

Voyez comme le gros œil naïf et le long cou frêle des deux bouquetins représentés figure 3 expriment bien la grâce fragile et l'esprit craintif de ces animaux. Voyez, par contre (fig. 4), quelle impression de force contenue, de sauvagerie domptée se dégage de ce joli cheval (planche LVII).

Une hache provenant des environs de l'ancienne Ecbatane, de ce type néo-babylonien qui devint une des formules de l'art achéménide, a son pendant dans une hache louristane ; on y peut noter toute la différence qu'il y a entre le style noble académique et le parler patois (fig. 5 et 6 planche LVIII).

Il semble même que cet art « louristani » ait été l'un des facteurs de la formation de l'art dit scythe ou des steppes et, par cet art scythe, ait eu une influence sur l'art du bronze chinois de l'époque Han et des Six dynasties.

Notre planche LIX (fig. 7, bronze du Louristan, et fig. 8, garde de sabre Han, Musée du Louvre) rendra nos suppositions plus compréhensibles pour le lecteur. La brièveté de notre article nous empêche de donner les reproductions et de citer toutes les pièces appuyant notre suggestion, mais d'ici peu de temps M. André Godard, directeur du Service archéologique de l'empire de Perse, qui s'est rendu dans les difficiles régions du Louristan pour étudier les tombes et les sites archéologiques de cette contrée, nous donnera le récit des observations et des études qu'il a pu faire pendant son voyage, dans un volume de la collection *Ars Asiatica*.

LA FIN D'UN ART

(*Suite et fin*) (1)

Ainsi, durant un temps, un art périclite faute de clientèle. Les artisans cessent de le pratiquer et, bien entendu, ne forment plus d'apprentis. La clientèle qui serait disposée à résister, ne trouvant plus alors de main-d'œuvre, se tourne à son tour d'un autre côté. Les jeunes générations poussent dans une atmosphère nouvelle. Le Cambodge et le xxe siècle nous ont démontré qu'un cycle de trente ans, 2.400 km. de routes et 2.930 automobiles suffisaient à un million et demi d'individus artistes pour en arriver là.

Le client se tourne d'un autre côté, disons-nous, c'est-à-dire vers l'Occident qui inonde le pays de ses produits. Ces produits sont le contraire des produits artistiques. L'art défaillant n'est donc pas remplacé par un art nouveau : mais ceci serait un autre sujet à traiter.

Depuis 1900, d'autres causes accélératrices s'ajoutèrent à la route et aux transports pour ruiner les arts indigènes. L'Administration, l'industrie, le commerce occidentaux augmentèrent considérablement leur personnel indigène en même temps que leur personnel français. L'Européen colonial n'est pas un spectateur, un bourgeois qui contemple le paysage. Son activité incessante ne peut agir et n'agit que sur la masse indigène sans exception. Il ne fait rien qui ne touche l'indigène. Qu'il soit instituteur, administrateur, ingénieur qui lance un pont, douanier, forestier, avocat, c'est un Cambodgien en fin de compte qui est son client, à lui qu'il a affaire, directement ou non, et jamais, notez-le bien, pour le maintenir dans le plan cambodgien, défendre les traditions locales, mais toujours pour l'en arracher.

La ville de Phnom Penh qui comptait 350 Européens en 1903, en dénombre 1.438 en 1929 sans compter la troupe, et nous avons vu plus haut que le nombre des commerçants importateurs passa de 20 à 153 dans le même temps. Mais voici plus significatif. L'Administration du Protectorat, en 1900, employait 600 fonctionnaires asiatiques, interprètes, secrétaires, plantons, agents forestiers, etc. On en trouve 2.288 en 1929. Par conséquent, 2, puis 3, bientôt 4 Asiatiques au lieu d'un seul se trouvèrent en con-

(1) Voir *R. A. A.*, numéro précédent, VI, 3, septembre 1930, p. 176.

tact permanent de par leurs fonctions avec l'Européen et disposent évidemment, de ce fait, de bien plus de moyens de s'occidentaliser que le paysan. Ils en font profiter famille et amis non fonctionnaires. Par exemple, un secrétaire qui, il y a 30 ans, n'avait pas un seul objet français dans sa case, ne possède en 1929 aucun objet de type local et sa case est devenue un compartiment (1).

Et puis, voici la piastre. Les soldes en piastres ont augmenté à peu près proportionnellement au coût de la vie locale indigène (coefficient 2,5 environ). Jusqu'en 1915, la piastre valait de 2 fr. 25 à 2 fr. 50. A partir de cette date, elle monta régulièrement jusqu'à 25 francs, resta longtemps au taux moyen de 10-12 francs. Elle est aujourd'hui à 10 francs.

Une bicyclette de 300 francs qui, en 1910, coûtait à l'indigène de 120 à 125 $ était un objet de luxe inaccessible. Mais voilà, en 1920-25, la piastre à 15 et 17 francs. La bicyclette a beau coûter 600 francs en France, elle ne vaut plus, à Phnom Penh, que 40 et 30 $ seulement. A partir de ce moment, il n'y eut plus un seul secrétaire qui ne pût s'acheter une bicyclette. Les statistiques vont bien nous le prouver. La ville de Phnom Penh, qui ne taxait en 1921 que 1.840 bicyclettes, en enregistra 5.452 en 1929 et il faut ajouter à ces nombres 10 p. 100 de vélos non déclarés.

Étendez ces constatations à toutes les marchandises françaises importées et vendues en francs. Vous les offrez à un natif qui non seulement les désire, mais qui de plus, avec sa monnaie (dont il dispose en même quantité qu'en 1910), est pourvu d'un pouvoir d'achat décuplé, cependant qu'en présence de l'objet local devenu par ailleurs indésirable, ce même natif ne dispose que du même pouvoir d'achat qu'en 1900, le prix de cet objet ayant augmenté dans les mêmes proportions que les soldes. Une paire de chaussures de 100 francs coûte 5 $ en 1926. Une montre de 300 francs, 15 $. Pourquoi s'en priver ?

∴

Voyons maintenant le Chinois à l'œuvre. Le peuple cambodgien est presque inapte au commerce. Il n'a jamais exporté d'objets d'art, ni possédé une classe commerçante. Nous vîmes les riches entretenir leurs orfèvres, leurs sculpteurs. Les pagodes utilisaient leurs bonzes, architectes et charpentiers. Dans les familles, les femmes, en surveillant les enfants, tissaient les sampots. On ne trouvait pas dans le pays une boutique d'orfèvre ou de fondeur possédant d'avance des objets qui attendissent le client et lui offrissent un choix. Le peuple lui-même artiste subvenait « en amateur » à ses propres besoins. En conséquence, aucune parcelle de la

(1) Je ne retiens pas ici « l'occidentalisation » de l'indigène par l'école primaire. Ces écoles ne se multiplient que depuis une quinzaine d'années et n'ont pas encore d'action sur l'objet qui nous occupe ici. Leurs anciens élèves deviennent d'ailleurs les plantons et secrétaires dont nous venons de parler.

fortune collective, de la valeur marchande des industries d'art n'était gérée par une classe commerçante. Chacun était marchand ou client selon les occasions, sans être en fin de compte ni l'un, ni l'autre.

Mais si ce peuple ignorait ce qu'était une boutique, un stock, un étalage, tout son commerce, et presque sans qu'il s'en doutât, était entre les mains de marchands, maîtres ès trafics, laborieux, hardis, adroits et unis : les Chinois. Ils ne s'occupaient pas d'art local, non, mais de riz, de maïs, de poivre, de peaux, achetaient en gros, revendaient au détail, possédaient l'argent que le Cambodgien est incapable de fixer une semaine entre ses doigts. Enfin, ces Chinois, et c'est là où je veux en venir, de temps immémorial, étaient surtout importateurs et exportateurs (1).

Il leur était donc bien égal, et du jour même où se déclancha l'attaque brusquée de l'Occident, de vendre au Cambodgien un objet importé d'Occident. Ils ne pouvaient songer à défendre des objets d'art locaux qu'ils ignoraient, tandis que leurs boutiques n'étaient plus assez grandes pour contenir ce que paquebots et camions leur apportaient sans arrêt. Et comme ils faisaient depuis des siècles le métier d'importateurs et y étaient passés maîtres, comme ils connaissaient admirablement le pays et l'indigène, ils mirent au service de l'Occident leurs forces et leur expérience. Aussi, dans la seule ville de Phnom Penh, les Chinois qui, en 1903, étaient 15.070, sont, en 1929, passés à 24.328.

∴

Il convient de mettre à part l'influence du Siam qui a contribué, au cours du siècle dernier, à la désagrégation du nationalisme khmèr d'une façon très complexe et fort curieuse. Ce pays a subi une occidentalisation plus complète que le Cambodge, mais librement et sans la tutelle d'aucun protectorat européen. Il a donc pu choisir et procéder plus conformément à ses aspirations. Il est plus riche que le Cambodge, plus industrieux, et il est conduit par une aristocratie moins fatiguée. Enfin, ce n'est pas en vaincu, ni en pleine décadence que le Siam s'est tourné vers l'Occident, mais parvenu au faîte de son prestige extrême-oriental. Il tenait le pays khmèr dans une vassalité sourcilleuse et brutale, en nommait les rois, y portait le fer et la flamme, depuis des siècles, à la moindre incartade; et lorsque le gouvernement français prit en tutelle la dynastie khmère, ce fut de Bangkok qu'on dut faire revenir les insignes de sa royauté.

L'art siamois, en gros, n'est autre que l'art khmèr interprété, main tenu vivant avec une légèreté et une élégance qu'il n'a jamais connues. C'est que le Siam subit autrefois et durant plusieurs siècles la suzeraineté

(1) Un Chinois venu au Cambodge en 1295 écrivit un long mémoire sur les mœurs et coutumes de ce pays. Tout un chapitre, encore actuel en 1900, était consacré aux marchandises susceptibles d'être importées et en contient la liste. Cf. Pelliot : *Mémoires sur les coutumes du Cambodge*, etc. *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, t. II, 1902.

khmère, naquit et se développa sous elle et depuis cinq ou six siècles, ne fait que se payer, sur le vieux maître déchu, des humiliations anciennes. L'art commun aux deux pays ne changea pas d'esprit ni de territoire et ne subit plus d'influences extérieures notables. Ajoutez à cela que la vie des deux peuples est la même, ainsi que la plupart des mœurs et des coutumes. En un mot, si le Cambodge doit au Siam une partie de sa ruine, le Siam peut être considéré comme le conservateur de ses arts.

Le Protectorat français séparant donc les deux pays mit le Cambodge en présence d'un patrimoine qu'il n'était plus capable d'administrer seul, et l'éloigna du tuteur qu'il subissait depuis longtemps et auquel cependant beaucoup d'affinités l'attachaient. C'est ainsi qu'en 1900 encore, S. M. Norodom possédait une troupe théâtrale et des maîtresses de ballet presque exclusivement siamoises, qui jouaient en siamois de vieux thèmes khmèrs. L'architecte du palais était siamois. Le roi lui-même était le dernier des princes dynastiques dont la jeunesse s'était passée au Siam. Dans le domaine qui nous occupe ici, Bangkok fournissait la plus grande partie de la main-d'œuvre artistique de la cour. Ajoutez enfin que trois des plus grandes provinces septentrionales du Cambodge restèrent sous la domination siamoise jusqu'en 1907.

De 1880 environ à 1900, le Siam, commençant à s'européaniser, y prépara le Cambodge en lui repassant par Kampot et Battambang les premières pacotilles occidentales qu'il importait. Et si la cour siamoise a perdu toute autorité sur la cour cambodgienne, elle n'y a pas moins gardé, encore à l'heure actuelle, beaucoup de prestige. Chez les trois rois khmèrs qui se sont succédé depuis 1900, le souci d'imiter ce qui se fait à Bangkok s'est transmis avec l'orgueil de vouloir l'égaler. Comme il ne s'y fait plus que de l'Européen...

En vérité, je le demande, vit-on jamais de par le monde et à travers les temps, l'art d'un petit peuple exposé si rapidement à tant de coups divers et conjugués ? Il n'est pas absorbé par un art étranger, non, il se désagrège entre des routes et est remplacé par des phonographes, des chaussures, du ciment, du fer. Il vivait et, tout d'un coup, ses clients princiers et populaires s'en détournent dans la paix la plus complète, une enfantine insouciance. Et le pouvoir local le plus conservateur, le plus susceptible sur le chapitre de son inviolabilité et de son indépendance, le pouvoir le plus représentatif de la tradition, le plus respecté par le Protectorat français et le plus invulnérable à son administration, le pouvoir sacré, j'ai nommé le clergé, eh bien, le clergé, depuis quinze ans, s'est mis en tête du mouvement. Il est devenu le plus gros client des importateurs de ciment. Il centralise sous forme d'offrandes qu'il reçoit, tous les modèles de réveille-matin, de miroirs, de lampes, qui ne servent plus en Occident, achète l'étoffe de ses toges en yards anglais, ses images religieuses à des imprimeurs allemands et grimpe allègrement sur les toits des camions.

Si les causes premières de la fin de l'art cambodgien sont d'ordre éco-

nomique, n'est-ce pas parce qu'il ne trouve aucune défense de même ordre ? Il n'opposa à l'auto et à l'importateur que des sentiments et des habitudes. C'était offrir à la hache une poitrine nue.

Parmi les autres causes de cette fin, remarquons-nous un affaiblissement des croyances religieuses ? Non. Les bonzeries n'ont jamais été si prospères puisqu'elles achètent maintenant en bon argent sonnant, du ciment et du fer alors que naguère les pagodes se construisaient sans bourse délier par levées en masse et corvées pies. Pas de refroidissement dans la foi bouddhique, aucune pénétration d'autres cultes et dans le domaine des superstitions et de l'hygiène, la civilisation n'a pas fait un seul pas. Dans l'ordre spirituel, aucun mouvement d'idées chez le peuple, aucun livre venu de l'Occident. Pas un paysan cambodgien ne lit le français. Il n'existe pas avant 1927 de publication en caractères cambodgiens faisant allusion à l'Occident, au progrès, au confort. Quoi qu'on cherche, on ne trouve rien qui ne soit une conséquence directe et concrète du tracé des routes, du passage de l'auto, du change de la piastre. Voilà les trois sommets du triangle magique entre quoi les arts cambodgiens se sont décomposés, qui ont fait le vide autour de lui tandis que s'en éloignèrent dans une giration accélérée et à rayon incessamment grandissant le peuple, l'aristocratie et la cour. La fin de l'art cambodgien n'a pas été provoquée par des idées, par une évolution intellectuelle ni religieuse, mais par des faits d'ordre économique. Après l'analyse de ces faits, voyons si un miracle aurait été possible et si ce peuple, démontré encore impénétrable à la civilisation proprement dite, aurait pu défendre ses arts, à supposer qu'il l'eût voulu.

∴

A première vue, on l'entrevoit mal.

A la faveur du change surtout, l'aristocratie, les dignitaires abandonnèrent leurs arts pour une raison nouvelle d'ordre psychologique, celle-là. La présence du Protectorat français sur le pays ; dans chaque province celle d'un résident ; dans la capitale, celle des Européens haut placés portèrent au prestige du mandarin, surtout à sa toute-puissance, des coups décisifs. Si le peuple continua à le servir, il commença à le redouter moins et ne tarda pas à comprendre que les vrais maîtres du pays n'étaient plus ni ses gouverneurs, ni ses princes indigènes, mais le Français.

L'aristocratie et le mandarin le comprirent aussi bien ; à leur tour, ils cherchèrent appui près du Protectorat afin de retrouver l'autorité qui leur échappait sur le plan cambodgien et s'appliquèrent à copier le Français dans tous ses aspects, afin de bénéficier de son prestige et de compenser ainsi celui qu'ils perdaient. Tel balat de province n'épatait plus son village avec sa charrette sculptée, mais avec un phonographe. Souliers, pantalons blancs, casque, et sa silhouette devenait française. Puis survint

l'auto irrésistible ; les distances entre la masse et les gouverneurs se trouvèrent aussitôt rétablies, en apparence surtout, mais dans ces âmes extrême-orientales, l'apparence suffit à tout.

Dans les centres, ministres, princes, gouverneurs furent bientôt reçus par les Européens, conviés à dîner, rendirent les politesses, car aussitôt ils eurent des maisons construites à l'européenne, tables de douze couverts et cuisine française. Chose curieuse, pour satisfaire leur besoin de conservation, ils ne virent pas une minute, entraînés qu'ils étaient par ailleurs dans le mouvement général, qu'ils eussent peut-être gardé aux yeux du peuple plus de dignité à conserver les marques nationales de leur prestige au lieu de montrer, les premiers, le peu de cas qu'ils en faisaient en les abandonnant. Car le peuple ne pouvait pas ne pas voir que, dépouillés de ces preuves séculaires de puissance, ils n'acquéraient pas du tout, bien qu'ils en prissent le costume, le pouvoir des blancs. Quoi qu'il en soit, qu'ils aient ouvert à tort ou à raison la porte de leur maison à l'Occident, ils ont prouvé que la partie du peuple cambodgien la plus intéressée à conserver les arts et les coutumes, celle qui en avait les moyens, a été la première à passer sur l'autre bord et à se faire la propagandiste des importateurs. Comment demander dès lors au peuple une plus grande résistance alors qu'en suivant cette voie à son tour, il s'émancipera de plus en plus et rattrapera mécaniquement ces distances que les grands avaient cru pouvoir rétablir entre eux et lui, et, à l'aide d'un progrès qui ne pouvait demander qu'un temps très court, leur nouveau et dernier monopole.

Or ce peuple n'est rien.

Il est l'artisan qui sert son client et son client le laisse là. Il ne décide rien ; il n'eut aucune voix dans la réorganisation sociale que provoqua le Protectorat français. On le levait naguère en masse afin de construire une pagode, on fait de même aujourd'hui, sous une autre forme, pour construire les routes. 43.767 bonzes, donc 1 Cambodgien adulte pour 22, immobilisé dans la bonzerie, affranchi de tout impôt et absolument inactif. Depuis cinq siècles, des guerres et des guerres. Pas de fortune liquide : un paysan moyen ne voit pas passer entre ses mains cent piastres par an. Par-dessus tout et incessamment, le despotisme du mandarin et les exigences des temps nouveaux. Comment les 14 habitants par kilomètre carré d'un pays décimé pourraient-ils s'accrocher à des arts qui encore pratiqués achèveraient leur ruine ! Ils ne peuvent au contraire aspirer qu'à une chose : qu'on les oublie dans leurs petites rizières. Chaque individu majeur n'a qu'une préoccupation : payer son impôt et, ceci fait, qu'un seul bien chaque jour dilapidé : la paix, la paix souveraine de ses arbres et de ses villages. L'art suppose une ambition et des habitudes. Toutes les habitudes des Cambodgiens sont bousculées ; et qui dira l'ambition du paysan d'aujourd'hui, hors celle d'acquérir quelques piastres par des moyens dont il n'a absolument plus le choix ? Un air de guitare si l'accordéon n'est pas encore arrivé, du riz ; les soirs de pleine lune, quelque

bavardage ; une nasse posée dans la rivière, un chapeau mou si on fait quelque affaire, les offrandes régulières à la pagode, hors ça, se reposer. Chercher dans cette humanité trop heureuse et trop malheureuse à la fois, un ressort qui maintiendrait l'art debout devant les implacables ennemis que nous avons dénombrés, reviendrait à y chercher du fanatisme. Mais le mot comme la chose n'ont pas, n'ont jamais eu cours au Cambodge, pays le plus tolérant, le plus libéral et le plus désintéressé qui se puisse concevoir.

⁂

Dans nos pays d'Europe, le peuple représente un poids énorme que le progrès, pour passer, doit mettre en mouvement. En matière d'art, le mobilier de la ferme répond à des habitudes, à des traditions régionales qui sont autant de barrières opposées aux arts nouveaux. L'architecture, surtout, résiste par ses murs en moellons, ses chambres où plusieurs générations naquirent. Une horloge, une huche, un lit, subsistent un siècle et, jusqu'au dernier moment, occupent des places où rien de nouveau n'est installé. Malgré cela, nous observons en France depuis une cinquantaine d'années la rapidité avec laquelle cette pesante et solide richesse provinciale est dilapidée, dispersée.

Mais le paysan cambodgien, soit les neuf dixièmes d'une population où la classe bourgeoise n'existe pas, ne dispose pas du tout pour résister au progrès de cette inertie des choses. Qu'est-ce qu'une case indigène ? Des pilotis, quatre cloisons de bambou tressé, un toit de chaume. Elle est construite en quelques jours. Qu'y trouvez-vous ? Absolument aucun meuble. Des nattes sur le clayonnage du plancher et une moustiquaire, voilà le lit. Un coffre grossier, c'est l'armoire, le coffre-fort, la commode. Quelques marmites, un foyer d'argile à trois pieds : voilà le ménage et la cuisine à la fois que complètent quelques tasses chinoises, une coupe en cuivre pour mettre l'eau. Une charrette, une charrue en bois, un métier à tisser, une guitare ou une flûte, un plateau à offrandes et quelques boîtes d'argent ou de bronze témoignent déjà du train de vie d'un Cambodgien aisé. Et nous achevons ainsi l'inventaire des neuf dixièmes des cases du royaume.

Cet humble mobilier et cet outillage réduit étaient ornés, sculptés, laqués, avons-nous dit, par un artiste soit amateur, soit de métier, au cours des temps révolus où une atmosphère paisible et « cambodgienne » baignait le pays. Depuis 1900, plus d'émulation de case à case, de village à village, de pagode à pagode. Que sont devenus les motifs traditionnels et qu'apprend le jeune novice à l'ombre de sa pagode en béton armé ? Les charrettes sont réduites à l'assemblage de longerons et de roues indispensables à l'usage. Le paysan Chhim ne songe plus, depuis quinze ans déjà, à doter sa pirogue d'un ornement que ne possède plus son voisin.

Le vieil art khmèr était partout, mais associé à des choses légères et périssables et toujours filles du seul présent. Ce présent ne perpétuait l'art qu'autant qu'il s'inspirait immédiatement de la veille. Et c'est précisément parce que cet art, malgré sa vieillesse, était essentiellement populaire et dispersé dans toutes les mains, que le présent qui l'avait toujours fait fleurir, devait, avec la même sûreté, le laisser se faner. L'art cambodgien ne vivait qu'au jour le jour, comme l'indigène, sans réserve, imprévoyant. Princes, manants, moines n'étaient plus ses fidèles, seulement de vieux habitués paresseux qui, en trente ans, empoignés par le siècle de fer, changèrent radicalement d'habitudes.

En plus du mobilier, nos cathédrales, nos châteaux, certaines de nos villes entières furent autant d'étapes de nos arts occidentaux et toujours présents sous les yeux de la collectivité. Entre le XIIIe et le XIVe siècle, le Cambodgien cessa de construire en grès. Huit cents temples et sanctuaires de toutes grandeurs couvraient le pays. Quelle armée de témoins, dira-t-on, et de repères possédait l'art cambodgien pour résister! Sans doute. Mais depuis ce temps, ces temples sont désertés, abandonnés, écroulés, envahis par la végétation. L'indigène n'y va que peu, soit par désintéressement, soit par superstition. Si l'art du XIXe siècle dérivait en droite ligne de celui d'Angkor, ce n'est pas sous une influence directe et permanente des monuments restés debout, mais par une évolution de l'art ancien adopté par les Siamois, comme les Romains se nourrissant d'art grec, et maintenu sous cette forme nouvelle au Cambodge en raison de la suzeraineté tyrannique que le Siam, depuis, y exerça. En d'autres termes, les monuments angkoréens se seraient-ils volatilisés au XIVe siècle, on peut dire que l'art cambodgien n'eût pas été en 1900 différent de ce qu'on le voyait.

A côté de ces temples présents et inutiles, tous remplacés depuis leur abandon par la pagode en bois sculpté, l'architecture civile de la grande époque qui, seule, aurait pu maintenir l'aristocratie dans son cadre, cette architecture a disparu. Elle était de bois. Il ne reste pas un vestige, pas une seule planche des palais royaux qui se succédèrent sur plusieurs points du territoire jusqu'en 1900. Le palais de Oudong, reconstruit vers 1860, abandonné vers 1864, était en pisé et en planches, entouré de madriers (1). Pas un meuble, pas un objet du palais actuel de Phnom Penh, y compris

(1) Voici, d'après les chroniques, un exemple des déambulations de la cour ces cent dernières années. En 1814, construction d'un palais royal à Oudong, en bois et en paille. Les Annamites, contre qui le Cambodge est en guerre, abandonnent Phnom Penh qu'ils occupaient; on y construit un palais royal en brique vers 1843. Les Annamites, deux ans plus tard, réoccupent Phnom Penh et la cour remonte se fortifier à Oudong. Après 1847, le roi Angduong fait reconstruire son palais en ce lieu. A ce moment, le peuple était si pauvre que le roi ne pouvait qu'à grand' peine entretenir sa cour. Quand la reine mère mourut, elle ne possédait pour toute fortune que six barres d'argent (280 fr. d'alors) En 1849, la peste sévit pendant 3 mois, emportant 500 personnes par jour autour d'Oudong. En 1853 le roi demande le secours de Napoléon III. En 1859 l'explorateur Mouhot visite le palais d'Oudong. Angduong meurt en 1860. Norodom lui succède et, aussitôt, entreprend la construction d'un nouveau palais, à côté du précédent, celui qu'il quitta en 1864 pour venir s'installer à Phnom Penh.

le trône, n'est antérieur à 1850, sauf quelques bijoux émaillés et l'Épée sacrée dont la lame ne paraît pas remonter à l'époque classique et dont le fourreau, en tout cas, peut être daté du XVIIe siècle au plus tôt.

Le Cambodgien incinère ses morts. L'archéologue ne retrouve donc ni architecture, ni mobilier funéraire qui permettent dans tant d'autres pays de reconstituer le passé; qui mettaient au service des morts une main-d'œuvre importante et donnaient aux arts des raisons souvent plus impérieuses de s'imposer à la durée que les besoins des vivants.

La courte vie d'une pagode démontre le pouvoir destructeur du climat. Pluies violentes et journalières cinq mois durant, puis sécheresse. Aucune architecture ne peut répondre avec succès à ces deux conditions extrêmes. Mais l'ennemi le plus dangereux, l'ennemi invincible de l'œuvre d'art, c'est le termite. Il est partout. Les archives françaises elles-mêmes depuis 1870 jusqu'à ces dernières années étaient dévorées et cela explique déjà qu'il n'existe pas de texte cambodgien qui remonte à plus d'une centaine d'années. Le mobilier des pagodes est attaqué en cours d'usage : il suffit qu'un pupitre ou un siège à sermon ne soient pas déplacés pendant quelques jours pour qu'on les retrouve entamés, sinon inutilisables. Étant donné l'incroyable négligence de l'indigène, le termite a donc beau jeu. Il installe ses cités jusque sur les socles des Bouddhas devant lesquels chaque jour les fidèles défilent sans s'en inquiéter. Il faut dire qu'une termitière cent fois crevée est cent fois rebâtie, et que l'indigène ne possède aucun moyen de la détruire radicalement.

Ce qui échappe aux intempéries, depuis 1900, aux termites, est condamné par l'individu lui-même. Une vingtaine de planches sculptées dans un bois imputrescible et inattaquable aux insectes, provenant d'un édifice inconnu du XVI-XVIIe siècle et seuls exemples de l'art de cette époque qu'on possède, furent découvertes par M. Parmentier, chef du Service archéologique de l'École Française d'Extrême-Orient, en 1911, à la pagode de Babor. Personne, dans la région, ne put dire d'où elles provenaient. Elles étaient plantées en terre et servaient de clôture ! J'ai moi-même trouvé à la pagode de Kås Dach quelques planches analogues, moins belles et moins anciennes. Les bonzes les avaient assemblées, ô symbolisme, pour faire un bac à gâcher le béton !

∴

L'art cambodgien, à la fin du XIVe siècle, était en quelque sorte un art qui n'avait pour support que la mémoire et l'atavisme du peuple et qui ne trouvait de raisons d'être que dans les besoins du jour. Son énergie se confondait dans les désirs du client, mais ne les suscitait plus. Il n'animait que des objets éphémères, y compris l'architecture.

Sauf quelques cahiers récents plus riches en recettes magiques qu'en formules techniques, la tradition n'a rien enregistré qui puisse se trans-

mettre sous forme de traité, trouver place dans des archives. Musique ? Pas de transcription. Danse ? Aucun manuel, pas un vocabulaire même rudimentaire des poses fondamentales. Théâtre ? Seize manuscrits incomplets aux archives de la troupe royale, réputée la première du royaume. Architecture ? Jamais de plans tracés : construction directe au cordeau. Tissage ? Les plus compliqués dessins, les assemblages les plus étonnants de teintures naissent dans le cerveau de la tisseuse à mesure qu'elle manœuvre son métier. En un mot, tradition orale, exclusivement orale, sans exception, dans tous les ordres d'idées, et ne s'appliquant qu'à des objets journaliers, rapidement usés, et à des matériaux périssables.

L'art était dans l'air, tous le respiraient, cette étrange universalité lui donnait autant de racines qu'il y avait d'individus, mais ne lui donnait que cela, car depuis des siècles, il ne portait ni fleurs, ni fruits. L'objet orné disparaissait, un autre le remplaçait, mais qui n'était jamais un perfectionnement du premier. Il le recommençait. Jamais un artisan ne faisait la somme de ses connaissances pour produire autre chose. L'image de Sisyphe remontant son mouvant rocher ne peut pas trouver une application plus pathétique et déconcertante qu'ici.

Aussi, le Sisyphe cambodgien vit un beau jour passer un camion automobile. Il s'approcha poliment du conducteur et lui demanda de porter dans le camion le rocher au haut de la colline. On lui répondit que le camion ne passait pas par ce chemin-ci et ne transportait pas cette marchandise-là. Sisyphe découvrit qu'en effet sa demande était ridicule et que moins que jamais son rocher ne pourrait rester là où il s'efforçait de le fixer. Dans le camion, il vit un bonze, un mandarin. Comme aucun bagage ne l'encombrait, que les lois nouvelles lui accordaient le droit de monter à côté du mandarin et du moine, comme rien ne le retenait à ce rocher, et comme tout était changé autour de lui, il laissa là colline et rocher et, l'auto démarrant, telle les chars de ses dieux, il la prit et s'en fut benoîtement faire un tour à la ville.

*
* *

En raison même de l'universalité de l'art cambodgien, l'artisan était sans prestige : ne pratiquait-il pas ce que chacun savait ? La forme sortie de ses mains et que copiait l'apprenti n'était pas sa création. Jamais il ne fut un être d'exception, n'appartint à l'élite. Embauché chez le seigneur, il n'était guère plus qu'un ouvrier agricole ; dans son village, un cultivateur. Jamais il ne signe une œuvre. Angkor Vat, l'Épée sacrée, le trône et la couronne du roi : œuvres anonymes. Dans plus de six cents inscriptions trouvées dans les monuments du VIIe au XIIIe siècle, vous lisez à grand renfort d'épithètes les noms et titres des donateurs, du personnel religieux, et jamais ceux du sculpteur de la statue, de l'architecte du sanctuaire qu'on érige.

Rien ne ressemble, même de loin, à des écoles, académies, groupements corporatifs, organisations qui, dans la plupart des pays, constituent des centres de propagande et de résistance artistiques. Les villes elles-mêmes, dans le sens où nous concevons une cité organisée, n'existaient pas. Phnom Penh, au moment où la France y planta son pavillon, n'était capitale que depuis quelques années et comptait trois cents paillotes environ, groupées le long du fleuve. Impossible de trouver dans ces agglomérations de cases et de jardins, des quartiers d'artisans tels que nous les concevons, tels qu'ils existent en Orient et plus près du Cambodge, au Tonkin. Donc ni en province, ni dans ces capitales éphémères et mobiles, aucun de ces « noyaux » où se fussent centralisés des intérêts de même nature et plus propres que l'artisan isolé, à garder, à aspirer une clientèle.

Dans cet examen des moyens de défense qu'eussent pu offrir l'art khmèr et son peuple sous l'assaut de l'Occident, nous ne rencontrons que le néant là où les sociétés disposent généralement de forces vivaces de résistance. Quels que soient le moment, la circonstance où nous saisissons l'artisan, nous ne lui voyons esquisser un geste propre à lui assurer le lendemain.

Sans nom, sans prestige, sans argent, sans provision, sans la moindre idée de commerce, possesseur d'aucun secret, d'aucun mystère pouvant en imposer aux foules, dépositaire de traditions qui le lient au client, mais laissent celui-ci désormais indifférent, rien ne pouvait retenir cet artisan dans un domaine devenu désert sous les pas du progrès et où l'herbe ne repoussera jamais.

GEORGE GROSLIER.

LA PEINTURE SÉFÉVIDE AU TCHEHEL SOUTOUN, A ISPAHAN

Dans une monographie parue précédemment (J. Daridan et S. Stelling-Michaud, *La peinture séfévide d'Ispahan, l'A la Qapy*, édit. des Beaux-Arts, Paris, 1930) nous avons tenté une définition de la grande peinture persane des XVIe et XVIIe siècles. On nous permettra, pour la compréhension du sujet présent, de nous résumer brièvement.

On avait cru jusqu'à présent que l'art de la Perse moderne consistait seulement en miniatures, en tapis et en décorations de faïence.

Tous ces motifs et ces sujets ont été élargis à une très grande échelle, puisqu'il existe, dans plusieurs palais d'Ispahan, des peintures murales négligées jusqu'à ce jour. Ces fresques ont été exécutées peu après la construction des édifices eux-mêmes, sous le règne de Chah Abbas Ier (1585-1629), de la dynastie des Séfévides. Ce monarque, dont l'œuvre politique fut immense (il unifia et organisa la Perse), joua un rôle non moins grand dans le domaine des arts et des lettres.

En concluant des alliances avec les principales nations occidentales, il provoqua un échange d'idées et de formes dont le renouveau persan fut fortement marqué. Il introduisit un élément très important dans le royaume en donnant le droit de cité à 60.000 Arméniens caucasiens de Djoulfa sur l'Araxe qu'il fit venir près d'Ispahan, sa capitale, et pour qui il fit construire une nouvelle Djoulfa. Sa cathédrale et ses églises s'ornèrent de peintures byzantino-arméniennes et l'on y rencontre encore de beaux panneaux vénitiens exécutés sans doute en Italie.

Chah Abbas fit en outre venir à sa cour de nombreux délégués d'États européens, des missionnaires catholiques pour lesquels il eut un faible et surtout des peintres, italiens et nordiques, qui influencèrent leurs confrères persans dont quelques-uns furent envoyés à Rome par le Chah.

Le génie iranien sut s'intégrer tous ces éléments hétérogènes et les fondre dans l'unité de son classicisme. Mais très souvent le visiteur, parmi de pures formes persanes qui continuent une très vieille tradition remontant aux fresques du Turkestan et aux soies sâsânides, s'émerveille de

rencontrer soudain telle figure étrangère, une femme européenne, un mousquetaire Louis XIII, quelque attitude flamande, des souvenirs de la Renaissance italienne.

*
* *

L'Ala Qapy formait l'entrée des domaines du Chah qui comprenaient une grande partie de la ville d'Ispahan et englobaient un certain nombre de bâtiments dont la Cour de Justice, appelée Tchehel Soutoun ou Palais des Quarante Colonnes. Ce nom lui vient de ce que les vingt colonnes qui soutiennent un avant-toit à caissons sculptés et peints se reflètent dans un grand carré d'eau et se dédoublent ainsi (planche LX, *a*).

Alors que l'Ala Qapy est presque entièrement couvert de décorations stylistiques à motifs floraux d'une richesse prodigieuse, sortes de tapis peints *à fresque* où la représentation animale et humaine est, en somme, très réduite, le Tchehel Soutoun, par contre, est orné en majeure partie de personnages. M. René Grousset, dans son dernier livre sur *les Civilisations de l'Orient*, tome Ier, *l'Orient* (Crès, 1929), a minutieusement décrit ces peintures qui « comptent parmi les plus remarquables productions de l'art oriental » (p. 352). C'est pour compléter son étude que nous publions ces quelques clichés qu'il nous a été possible de prendre l'an dernier.

*
* *

Il y a deux sortes de fresques au Tchehel Soutoun. La première comprend des peintures de genre, vastes compositions historiques des XVIIe et XVIIIe siècles, « retouchées » il y a cent ans par quelque monarque aussi dénué de goût que désireux de bien faire.

La valeur artistique de ces fresques n'est pas très grande (cf. Grousset, *op. cit.*, fig. 290).

Tout l'intérêt réside au contraire dans la série de petits tableaux (1 m. sur 0 m. 50) qui courent à hauteur d'homme le long du mur sud-ouest de la grande salle des audiences. Il y a là une vingtaine de petites scènes, miniatures agrandies, incarnant les quelques gestes chers aux Iraniens et respirant leur amour mièvre et lascif. Ce sont peut-être aussi des thèmes illustrant des vers de Sâadi ou de Hafiz. Mais qu'importe?

Une telle grâce dans l'attitude, une vérité aussi grande dans les expressions, une sûreté pareille dans la composition et l'agencement des formes a été rarement atteinte par les miniaturistes les plus habiles. Indice certain de l'influence occidentale. On sent au premier coup d'œil que ces peintres-là ont *vu* les Italiens. Ils y ont gagné en rigueur et cohésion. M. Grousset



a



b

a. - Le Tchehel Soutoun, Ispahan. — *b.* - Fontaine, sculpture de l'époque séfévide.

Phot. S. Stelling-Michaud.

a



b

a. - Un poète, un musicien et une servante. — *b.* - Femmes admirant un cadeau.

Phot. S. Stelling-Michaud.



a

b

a. - Le marchand de perles. — *b.* - Deux femmes.
Phot, S. Stelling-Michaud.

prononce les noms de Benozzo Gozzoli, Ghirlandajo et Botticelli. C'est bien cela. Mais sans aucune *imitation*. Ces fresques sont tout aussi authentiques. Elles représentent vraiment le stade suprême du classicisme iranien. Ces personnages n'ont pas perdu leurs gestes contournés, la préciosité persane et ce hiératisme dans le plaisir. Les femmes ont de la fraîcheur, de beaux yeux de gazelle et des corps souples.

Toutes ces scènes sont situées dans un décor de paysage composé de rochers, d'un peu de gazon parsemé de plantes délicates et d'un tronc d'arbre dont on n'aperçoit que la base. Sans doute ce sont les mêmes éléments qui figurent à l'arrière-plan de toutes les miniatures depuis le *Chah-Nâmè* jusqu'à Riza Abbassi, mais combien méconnaissables. Plus la moindre trace de la stylisation primitive. Un souci de réalisme, de naturalisme même anime ces tableaux. Chaque fleur, chaque pierre, chaque branche est rendue telle quelle et non point déformée en une figure idéale et décorative. Voilà le très remarquable changement dû au contact avec notre monde.

⁂

La planche LXI *a* représente un musicien accompagnant un poète qui lit des vers. Une servante leur apporte à boire. Le poète est coiffé du grand turban du XVIIe siècle. Dans la planche LXI *b* trois femmes de type persan pur admirent un présent que l'une d'elles, assise, vient de recevoir et qu'elle sort de son enveloppe.

Un marchand de choses précieuses (planche LXII *a*), un de ces fameux « antiquaires » qui existaient déjà en ce temps, offre une perle à une dame accoudée, hésitante, la main tendue, mais dont l'œil, séduit, trahit le désir auquel elle finira par succomber. Le geste de la servante exprime l'émerveillement. Cette petite scène est admirablement *parlante*, surtout pour qui connaît ces discussions passionnantes où étincelle la subtile et paradoxale dialectique des Orientaux.

Passons à une scène de mélancolie (planche LXII *b*). Deux femmes sont dans l'intimité, puisque tête nue. On a l'occasion d'y voir (ce qui est rare) la coiffure des Persanes : les cheveux tirés à plat et un petit chignon au sommet de la tête. La femme étendue, pieds nus, est triste et rêve à ses amours. Sa pose est d'une infinie délicatesse et d'une grâce voluptueuse. L'artiste a su habilement cacher un défaut du cou, qui est trop long, par un geste du bras gauche. La ligne du corps reste admirablement sinuante.

Les chasseurs de la planche LXIII *a* viennent de très loin, d'Italie ou de Provence (je dis Provence parce que le lévrier se trouve à Avignon). Peut-être même viennent-ils d'ailleurs. A part l'ibex, animal purement persan, les détails du costume sont tous étrangers. On songe, sans en

rien conclure naturellement, aux deux frères Shirley, instructeurs de l'armée persane, et aux autres Anglais qui durent certainement apporter dans leur garde-robe sportive de ces culottes et de ces chapeaux.

Et voici une peinture troublante (planche LXIII *b*). Une femme étrange, couverte de bijoux, à toilette somptueuse et au grand décolleté, une sorte de tricorne sur la tête, est assise de trois quarts sur une chaise (hérésie pour une Orientale) ; une autre femme, de multiples tresses de cheveux dans le dos, est accroupie devant sa maîtresse et lui tend une coupe ouvrée. Et, chose inconnue aux peintres de ce pays, une fenêtre s'ouvre au fond de cet intérieur flamand sur un paysage nuageux avec de grands arbres feuillus.

Enfin, encore deux fresques d'une facture beaucoup moins fine et retouchées au vermillon (planche LXIV *a* et *b*). Dans la première, un homme verse à boire à son amie étendue sur un divan. Dans la seconde, la femme boit, seule, en caressant l'amphore d'une main, l'air rêveur.

Deux spécimens de sculpture séfévide se trouvent dans le jardin du palais. Ils faisaient sans doute partie d'un système de jet d'eau (planche LX *b*). Étrangeté séduisante de ces formes si vivantes malgré leur stylisation. La fantaisie n'enlève rien à leur vigueur. Elles ont le charme des œuvres issues d'une vieille continuité et enrichies par un esprit nouveau Elles incarnent bien l'art séfévide à son apogée.

S. Stelling-Michaud et J. Daridan.

a



b

a. - Scène de chasse; personnages européens. — *b.* - Intérieur.

Phot. S. Stelling-Michaud.

a



b

a. - Jeune homme offrant une coupe à son amie. — *b.* - Femme buvant.

Phot. S. Stelling-Michaud.

NOTE SUR LA CONSTRUCTION DES VOUTES EN PERSE

[*Nous avions, à titre privé, demandé un renseignement à M. R. S. Read; il a eu la grande obligeance de nous répondre par la note que voici, dont l'intérêt nous a paru si vif que nous lui avons demandé la permission de la publier telle quelle.*]

Les procédés varient selon les dimensions de l'édifice et les matériaux disponibles, selon aussi que d'une époque à l'autre et d'un endroit à l'autre on est resté plus ou moins fidèle à la tradition, ou que l'on a adopté de nouveaux procédés de construction.

Il y a deux procédés élémentaires que nous appellerons : *a*) perpendiculaire ; *b*) horizontal.

a) Le procédé « perpendiculaire » pour la construction d'une voûte en berceau sur plan carré ou rectangulaire est le suivant. Étant donné un espace à couvrir compris entre quatre murs, on commence par surélever les deux pignons en leur donnant une forme carrée ou arrondie. On pose ensuite des tranches de briques creuses inclinées en arrière. On voit que les travées de briques ne sont pas perpendiculaires au sommet du mur ; elles sont appuyées au pignon, et on emploie un mortier séchant rapidement (le plus souvent de l'argile bien battue) ; on attend qu'il soit bien pris pour continuer la voûte. Le travail s'exécute de l'extérieur, sans l'emploi d'aucun cintre. En posant ses briques, le maçon se guide par un chiffon noué au milieu d'une ficelle tendue en travers, au pied de chaque travée de briques. L'extrémité du bâtiment une fois atteinte, il reste une lacune en forme de coin que l'on couvre de la même façon, et la voûte est complète.

Pour assurer la conservation de cette voûte en brique crue, on la recouvre parfois d'une autre épaisseur de briques posées de la même façon ; ou encore d'une couche d'argile mêlée de paille, bien étalée à la truelle ; si on ne veut pas la laisser telle quelle, on y ajoute un nouveau revêtement de briques cuites, carrées et minces, scellées au plâtre. Ce procédé était déjà répandu à l'époque sâsânide, et de nos jours encore c'est le plus employé pour les bâtiments de village, ainsi que pour les entrepôts et magasins dans les villes.

Les voûtes en argile sont fort appropriées au climat du plateau, hiver comme été. Elles assurent une fraîcheur délicieuse, même pendant les longues journées torrides. Une averse n'y cause aucun dégât perceptible. La neige

leur est plus dangereuse, parce qu'en fondant elle humecte profondément le matériau et l'alourdit; c'est pourquoi on a soin d'enlever la neige à la pelle dès qu'elle est tombée.

Pour consolider les murs qui soutiennent la poussée on pose quelquefois une entretoise en bois dont les deux bouts dépassent à l'extérieur : on les entaille jusqu'à moitié de leur épaisseur, et on y insère une planchette d'arrêt. C'est aussi pour résister à la poussée au vide qu'on donne un peu de fruit à la paroi extérieure des murs, qui sont verticaux à l'intérieur ; leur épaisseur à la base est souvent deux fois plus grande qu'à la naissance de la voûte. Notons aussi que la section de la voûte n'est presque jamais demi-circulaire, mais plutôt ovoïde et surhaussée.

Parfois on a recours à des contreforts (dits *hou* en persan) pour mieux soutenir le toit, ou, ce qui est plus général, pour renforcer les murs de terre battue, on élève aux quatre angles, et tous les six mètres s'il s'agit d'un long mur, un pilier carré en brique cuite; les intervalles sont bloqués en argile, recouverte de quatre ou cinq assises de briques cuites.

Pour construire une arche sans cintre, dans un mur par exemple, où il ne s'agit pas d'une voûte proprement dite, on emploie des procédés divers. Une des arches sâsânides en pierre et en brique qui existent encore près de Rei, témoigne que l'emploi de la pierre dans le porte-à-faux paraissait plus difficile que celui de la brique, laquelle offre plus d'adhérence; on y sent l'embarras inhérent d'adapter la pierre de carrière à la courbe d'une arche, surtout avec le liant médiocre dont on disposait.

A l'époque des Seldjoucides en Perse (XIe siècle), on donne aux voûtes de pierre une forme ogivale. Les pierres sont grossièrement dressées au marteau. Dans certains cas, la voûte est si régulière qu'elle semblerait avoir été bâtie sur un cintre; les pierres sont posées de telle sorte que leur côté le plus plat vient former la surface intérieure ; d'autres pierres sont coincées dans l'intervalle des premières : enfin un ciment liquide est coulé dans cet appareil pour lier le tout. Ces constructions sont extrêmement résistantes.

Il y a d'autres voûtes où l'on emploie la brique crue, la brique cuite, ou tout simplement l'argile ; et pour soutenir la voûte pendant qu'on la construit (de même que les coupoles et les dômes dont nous parlerons tout à l'heure), on pose en travers deux ou trois rondins à mesure que l'édifice s'élève. La maçonnerie terminée, il arrive qu'on y laisse ces rondins; ou encore on les coupe au ras de la voûte, et leurs extrémités restent dans la maçonnerie ; parfois enfin on les retire complètement, et, dans certains cas, on remarque dans la maçonnerie les trous qui les logeaient.

b) Le procédé « horizontal » est celui qu'on emploie pour les coupoles. Le travail se fait sans cintre, par l'extérieur, par l'extrados. Étant donné un espace polygonal à couvrir, compris entre 4, 8, 12 pans de mur verticaux ou davantage, la naissance des arcs est marquée par une poutre ou deux, posées diamétralement. On y indique les foyers des arcs, et on pose les briques à l'aide de cordons fixés au foyer qui indiquent sa direction et sa distance

Les dômes persans, dès la fin du XI[e] siècle et le début du XII[e], sont des constructions admirablement coordonnées, qui mériteraient une étude beaucoup plus sérieuse qu'il n'en a été fait jusqu'à présent. Pour orner l'intérieur de la voûte, où les briques demeurent à nu à moins qu'on ne les revête de mosaïque de faïence, on emploie différents appareils, en arête de poisson, etc., en briques taillées et saillantes, qui forment parfois des dessins géométriques compliqués. On a même réalisé ainsi des inscriptions en caractères coufiques qui constituent une frise à la naissance de la voûte.

Ordinairement la voûte s'élève sur le bord intérieur de murs très épais, et il reste la place à l'extérieur de les surmonter de parapets ou de minarets. Entre l'intrados et l'extrados, l'épaisseur, qui est considérable au pied de la voûte, va en diminuant vers le sommet ; dans un monument qui nous est parvenu du XIV[e] siècle, la voûte est construite à claire-voie (dite en persan « à caissons », *sandouqeh*) : on a posé des assises de briques *sur champ* (par rapport à l'intrados), alternativement verticales et horizontales ; une couche extérieure de briques recouvrait le tout.

Le dôme conique et le *tâi* turc sont analogues. On appelle *tâi* le cône de bouses sèches servant de combustible qu'on peut voir dans les provinces septentrionales de la Perse (où la population est turque) ; il surmonte la toiture des fermes. Une fois empilé, ce *tâi* est recouvert d'un mortier de même matière mélangé de paille ; les habitants puisent dans cette réserve selon leurs besoins en retirant les bouses de l'intérieur, par un trou du plafond ; finalement il ne reste plus que la carapace extérieure, qui ne diffère en rien d'un dôme conique.

On constate une grande analogie entre les tombeaux des Seldjoucides (XI[e] siècle), leurs mosquées du XII[e] siècle, et les tentes de feutre sur treillis des tribus nomades de race turque. La transition du bâtiment sur plan circulaire, par des constructions à 36, 24, 12, ou seulement 8 côtés, est facile à suivre pour peu qu'on étudie l'architecture persane de cette époque. Bien que le pendentif (qui permet de superposer une coupole circulaire à un bâtiment carré) fût employé dès l'époque sâsânide, c'est encore dans l'architecture seldjoucide que l'on voit ce procédé arriver à sa complète maturité.

En fait, plusieurs autres éléments de la tente se laissent deviner dans l'architecture de cette époque. Traduits en maçonnerie, les poteaux deviennent des pilastres et des colonnes ; les roseaux courbés deviennent les nervures et les arcs du dôme ; les clayonnages horizontaux se retrouvent dans les moulures de l'imposte. Enfin le cerceau du sommet survit dans la lanterne du dôme. C'était une économie de matériau et une grande réduction du poids de la voûte. Le fait que le tombeau de Ouldjaitou à Sultanieh est encore debout, en dépit de plusieurs siècles d'abandon, démontre la solidité de ce genre de construction.

Les dômes en forme de pomme de pin, qui caractérisent l'architecture musulmane depuis le début du XV[e] siècle jusqu'à nos jours, sont des carapaces doubles : l'intrados et l'extrados sont indépendants et séparés par un

espace vide ; ils sont posés sur les bords interne et externe respectivement du tambour, du mur cylindrique, dans un équilibre tel que les poussées latérales se trouvent neutralisées.

En ce qui concerne l'influence de la tradition, il est difficile de se prononcer avec certitude, et mieux vaut se borner à noter certaines analogies.

Les hypogées parthes et sâsânides en galeries voûtées semblent avoir inspiré la courbe ovoïde des arches et des berceaux de la même époque : les souterrains étaient en effet creusés dans une argile dure, et les constructions de plein air avaient également l'argile pour matériau.

Le vrai dôme en arc brisé, répandu en Perse dès le milieu du XIe siècle, a donc fort bien pu sinon dériver, du moins bénéficier de l'exemple des traditions suivies par les tribus de l'Asie centrale, qui dès avant cette époque avaient envahi le territoire de la Perse et les pays environnants.

ROWLAND S. READ.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

J. V. S. Wilkinson, *The Lights of Canopus* (*Anvār-i-Suhaïlī*), with a preface by Laurence Binyon, 8°, pp. x + 53 + 36 pl. en couleurs. 30 sh. — The Studio Ltd., Londres, 1929.

L'attrait qu'exerce la peinture musulmane sur l'amateur de l'art oriental est dû en majeure partie à sa palette, riche en couleurs savamment arrangées en gammes harmonieuses. En privant les œuvres des peintres de l'Islâm des chaudes tonalités et de l'éclat qu'elles doivent au ciel lumineux de l'Iran ou des Indes, la reproduction monochrome leur fait perdre la plus grande partie de leur charme. Il ne reste de leur splendeur que l'austère élégance de la structure linéaire. Les reproductions en couleurs qu'on rencontre parfois dans les ouvrages qui traitent de la peinture musulmane, sont trop rares pour modifier d'une manière sensible l'aspect terne et gris de l'ensemble.

La publication d'une série de volumes, consacrés à la reproduction intégrale, en couleurs, des miniatures illustrant les manuscrits orientaux les plus célèbres, entreprise par les éditeurs du « Studio », permettra, nous l'espérons, de remédier, en partie, à cet état des choses. Le choix d'une illustration aussi importante pour l'histoire de la peinture indienne que celle des *Lumières de Canope* (*Anvār-i-Suhailī*) est des plus heureux. Présenté au monde des spécialistes et des amateurs par M. J. V. S. Wilkinson, le savant orientaliste du British Museum, cet ouvrage ne laisse rien à désirer au point de vue de l'exécution. Le texte explicatif, d'une concision élégante, initie le lecteur à l'histoire de l'ouvrage. Une analyse substantielle des miniatures reproduites permet d'apprécier leur valeur artistique.

Recueil célèbre de fables indiennes, l'original sanscrit des *Lumières de Canope* est traduit en pahlavi au VIe siècle de notre ère, par ordre du souverain sāsānide, Khosrau Nūshīrvān. Une version syriaque suit de près cette première traduction. La version arabe, exécutée au VIIIe siècle par Ibn al-Muqaffa' et intitulée *Kalīlah va Dimnah*, donne lieu à de nombreuses retraductions en persan, qui paraissent au cours des Xe, XIe et XVe siècles, ainsi, qu'à une adaptation au XVIe. Le manuscrit du British Museum (add. 18.579) dont on reproduit les miniatures, suit la version persane du XVe siècle de Ḥosein Va'iz al-Kāshifī, connue sous le nom d'*Anvār-i-Suhailī* (*Lumières de Canope*). Il fut exécuté pour le Grand Moghol Jahāngīr par toute une pléiade d'artistes et de calligraphes, qui mirent près de six ans (de 1604 à 1610-11) pour l'achever.

Dans l'analyse qu'il fait de l'illustration de ce manuscrit, M. Wilkinson étudie séparément chaque peinture, explique son sujet et en fait ressortir les différences stylistiques. Les détails de la technique individuelle n'échappent pas à son œil exercé. Son commentaire constitue un guide précieux à travers ces images d'un style complexe reflétant à la fois les vieilles traditions hindoues et les influences persanes et européennes. Les miniatures, reproduites en trichromie avec le plus grand soin, permettent à tout amateur de la peinture moghole d'étudier le manuscrit sans avoir recours à l'original.

Il ne nous reste qu'à souhaiter que M. Wilkinson continue de mettre à la portée des érudits et des amateurs les trésors artistiques du Département des Manuscrits orientaux du British Museum. La haute valeur artistique de la collection publiée par le *Studio*, son prix abordable, nous donnent l'assurance qu'elle trouvera en France de nombreux amateurs.

IVAN STCHOUKINE.

M. S. DIMAND, *A Handbook of Mohammedan Decorative Arts.* — Un volume in-8° cour., 288 pages, 4 planches en couleurs, 169 figures en simili ; br. 2 dollars ; relié $ 2,50. — The Metropolitan Museum of Art, New-York, 1930.

Ce volume attrayant est admirablement compris pour donner une connaissance d'ensemble des arts de l'Islam, l'architecture non comprise. Il est précédé d'une bibliographie et suivi d'un tableau chronologique. Voici le titre des chapitres : ***Introduction historique*** (elle est remarquablement claire) ; la ***Miniature*** (50 pages) ; la ***Calligraphie***, la ***Reliure***, la ***Sculpture*** en pierre et en stuc, les ***Boiseries***, les ***Ivoires*** et les ***Incrustations***, les ***Métaux***, la ***Céramique*** (60 pages) ; les ***Verreries***, enfin les tissus, ***Tapis***, etc. (77 pages), tout cela fort bien ordonné et subdivisé. Toutes les reproductions sont faites d'après les trésors du Metropolitan Museum ; même demandées à d'autres collections elles n'auraient pu être mieux choisies. Voilà l'exemple d'un livre de vulgarisation pratique par son format, son prix et sa documentation : on regrette de n'en pas connaître un pareil dans notre pays.

J. B.

Annual Bibliography of Indian Archæology for the year 1928. Kern Institute. — E. J. Brill, Leyden.

Cette publication périodique est de celles qu'on ouvre toujours avec impatience. Le 3e fascicule, comprenant 140 pages de texte et 12 planches en héliotypie, marque un progrès constant dans l'extension de la surveillance bibliographique, puisqu'elle porte déjà sur 98 périodiques, et sur les ouvrages parus dans les vernaculaires de l'Inde. L'ouvrage donne d'ailleurs plus que ne promet son titre ; c'est à proprement parler une bibliographie de l'archéologie asiatique faite en prenant l'Inde pour centre. Les articles sont : Sir John Marshall, ***Excavations at Taxila*** (les trouvailles comprennent de l'argenterie et de l'orfèvrerie, pl. II et III ; voilà les ***nupura*** à gros bourrelets représentés à Amarāvatī) ; M. J. BARTHOUX : ***Recent excavations in Afghanistan.*** Enfin ***The wooden walls of Pataliputra ; Excavations at Nalanda ; The brick temple of Paharpur*** (VIIe-IXe siècle) ; la brique, semble-t-il, n'y est pas sculptée comme au Cambodge, à Sambor Prei Kuk par exemple ; mais des panneaux de terre cuite mesurant 35 × 25 cm. sont scellés dans le mur. ***Buddhist Antiquities discovered in Burma*** (notamment un beau reliquaire en argent pl. X) ; ***Indonesia*** (les sculptures de Borobudur sont, paraît-il, détériorées par les intempéries avec une rapidité inquiétante) ; ***Iran*** (Kuh-i-Khwāja).

Nous avons reçu en même temps le fascicule précédent (« for the year 1927 »). Rappelons qu'il contenait

entre autres articles : *The Prehistoric Civilisation of the Indus* (2 pl. et 4 fig.) ; *Newly discovered Buddhist sculptures* d'après M. HARGREAVES ; *Further discoveries on the site of Nagārjunikoṇḍa* (épigraphiques surtout) ; *Excavations at Pong Tuk, Siam* (par M. CŒDÈS) ; *Indonesia*, (pl. IX-XII).

G. COURTILLIER, *Les Anciennes civilisations de l'Inde.* — Un volume in-16, 216 pages, broché, 10 fr. 50, n° 122 de la Collection Armand Colin.

Le modèle, à notre avis, d'un livre de vulgarisation utile et bien conçu : peu coûteux, pas encombrant, très substantiel. On y trouvera exposé de façon nette et concise tout ce qu'il importe de savoir sur l'Inde jusqu'à la fin de l'époque Gupta : histoire ethnographique et politique, histoire de la philosophie et des religions, de l'art et de la littérature, de la langue et des monnaies, rien n'y est oublié. Comme on pouvait l'attendre de l'excellent traducteur du *Rāmāyana* (coll. des Classiques de l'Orient), c'est encore la littérature qui a la plus belle part, et nous ne nous en plaindrons pas ; pour les arts plastiques, il est évident que les 5 pages de dessins au trait ne peuvent servir que de memento ; il nous semble — et ce sera notre seule critique — qu'elles auraient été avantageusement remplacées par autant de cartes. Je soupçonne l'auteur d'aimer moins que nous la sculpture hindoue, mais ses jugements un peu tièdes sont du moins équitables. Aucun livre ne mérite davantage d'être recommandé aux personnes qui veulent aborder l'étude de l'Inde, et les plus savantes, je crois, y apprendront encore beaucoup de choses.

Souhaitons qu'un autre volume reprenne l'histoire de la civilisation hindoue au point où l'auteur a été forcé de la laisser, et nous raconte la gloire de l'art pallava, l'expansion pacifique de l'Inde vers l'Est, l'art médiéval, la littérature en vernaculaire, la splendeur des Grands Moghols, et les aspects modernes de la religiosité hindoue. Il est bien cruel de couper en deux un sujet, si vaste soit-il, lorsqu'il présente une aussi profonde unité.

J. B.

Collection Émile Senart, I. *Chāndogya-Upaniṣad*, traduite et annotée par M. Emile SENART. Un vol. in-8° ; pp. 122 + 2 + 20, avec un portrait, 30 f. Les Belles-Lettres.

Le premier volume d'une collection de classiques indiens publiés sous la même présentation que les classiques grecs, latins, byzantins et français de l'Association Guillaume Budé. Cette traduction est une œuvre posthume de notre très regretté président ; elle est, comme sa *Bhagavadgītā*, précise et élégante. Par les soins de M. A. Foucher le texte a été imprimé en regard, en caractères romains, et même les mots sont toujours séparés : il est impossible d'être plus maternel à l'égard des sanscritistes débutants !

La formule de ce volume est extrêmement satisfaisante ; souhaitons que la nouvelle collection s'accroisse rapidement, ne fût-ce que pour suppléer à la carence de la collection des *Classiques de l'Orient*.

J. B.

A. K. COOMARASWAMY. *Mughal Painting* (Catalogue of Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston ; Part VI). Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1930.

C'est le complément du tome V qui était consacré aux miniatures rajpoutes du même musée. Introduction claire, concise, instructive ; reproductions excellentes. Les collections de miniatures mogholes du M.F.A. de Boston possèdent un noyau important par son niveau et sa qualité représentative, constitué par la collection Goloubew, laquelle a fait l'objet d'un volume d'*Ars Asiatica* (XII) par le

même auteur ; et aussi une remarquable série de 3 feuillets et 26 miniatures séparées provenant de la *Rasikapriyā* de Kesava Das : espèce de traité de rhétorique ou d'art poétique énumérant les différentes sortes de héros et héroïnes, les situations et les émotions. C'est un ouvrage purement indien, écrit en hindi en caractères nāgarī ; pourtant les miniatures appartiennent, selon M. Coomaraswamy, au style moghol des premières années du XVII[e] siècle. En dehors de ces acquisitions, le présent catalogue reproduit plusieurs pages très belles de la collection Ross-Coomaraswamy, etc.

Rappelons que le tome précédent contenait une importante étude sur le costume, et aussi l'analyse sommaire des principales légendes poétiques illustrées par les peintres rajpoutes.

J. B.

S. G. Dunn, *Without Prejudice*. — Un vol. in-16 relié, 132 pp. — Allahabad, 1929 (Luzac).

J'ignore qui est l'auteur, un Hindou apparemment ; il écrit l'anglais avec beaucoup de grâce. Les articles (*essays* plus exactement) et poèmes qu'il a recueillis dans cette plaquette élégante sont tous exquis ; l'ensemble ne fait pas un livre.

Lionel de Fonseka. *De la vérité dans l'art.* Dialogue entre un Oriental et un Occidental. — Un vol. in-12, 140 pp. Publications Chitra ; en vente à la Librairie des Lettres et des Arts, 150, bd Saint-Germain.

Ce petit livre est extrêmement intéressant. La différence fondamentale entre l'art de l'Orient et celui de l'Europe moderne (mais le mal remonte à l'hellénisme) est étudiée avec beaucoup de finesse. Il faudrait citer le livre tout entier, car il est impossible d'exprimer ces idées avec plus de grâce, de concision et de justesse. Beaucoup d'allusions à la littérature anglaise sont le seul indice qu'il a été écrit en anglais ; la version française anonyme est d'une élégance remarquable.

L'époque où l'Orient apportait à nos arts un renouveau purement superficiel tire à sa fin. Nous avons encore beaucoup à apprendre de l'Orient, mais il faut creuser ; nous connaissons ses formes, il faut maintenant nous imprégner de son esprit pour en retirer une influence vraiment féconde. Le petit livre de M. de Fonseka est une excellente introduction à cette étude que personne ne semble avoir encore amorcée.

J. B.

Gazette des Beaux-Arts, revue mensuelle. Le numéro 15 fr. ; 106, boulevard Saint-Germain.

La 810[e] livraison est consacrée à l'Algérie ; les illustrations sont nombreuses et intéressantes (E. Albertini, *l'Art antique en Algérie ;* G. Marçais, *l'Art musulman en Algérie ;* J. Alazard, *les Peintres de l'Algérie au XIX[e] siècle*; F. Brandel, *l'Histoire de l'Algérie et l'Iconographie*).

Le petit périodique *Beaux-Arts* (le numéro 5 fr.), « chronique des Arts et de la curiosité », complément de la *Gazette* réservé à l'actualité, est lui aussi très bien fait.

*
* *

Parmi les nombreux savants qui ont bien voulu nous promettre d'une façon ferme leur collaboration pour l'année 1931 nous relevons avec plaisir les noms de MM. G. Contenau, W. Cohn, M. J. Krom, J. Lartigue, G. Margouliès, H. Maspero, A. B. Sakisian, W. Staude, Th. Van Erp, Ch. Vignier, W. P. Yetts.

Le gérant : Paul-Louis Collon.

TABLE DES MATIÈRES DU TOME VI (1929-1930)

I. — ARTICLES

GÉNÉRALITÉS

II. — NÉCROLOGIE

III. — COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

GÉNÉRALITÉS ET DIVERS



6980-31. — TOURS, IMP. ARRAULT ET C[ie]